كلمة أولى

إنّ الأسئلة المطروحة في خضمّ هذا المدّ العالمي الجديد، المتّسم بعولمة طاغية، هي : أوّلا، "كيف نؤكّد ونثبّت الذّات المتأصّلة"، وثانيا "كيف نؤسّس، في الوقت نفسه، لثقافة تدعو إلى التعاون والتضامن بين الشعوب، وإحلال التعايش بينها، بدل التنافر والتصادم".

فلمّا كانت الحروب، كما نصّت على ذلك الوثيقة التأسيسيّة لليونسكو، تتولد في عقول وذوات البشر، ففي عقولهم أيضا يجب أن تبنى حصون السلام، وان كرامة الإنسان تقتضي نشر قيم الثقافة، وتنشئة الناس على مبادئ العدالة والحريّة والتضامن. ويعتبر هذا العمل بالنسبة لجميع الأمم واجبا مقدّسا يتوجّب القيام به بروح من التعاون المتبادل، ذلك أنّ التضامن بين الشعوب، يبقى رهين اقتناعها بضرورة دعم جسور الحوار والتواصل بين الثقافات، وتنمية العلاقات والتفاهم بينها، وبلوغ أهداف السّلم الدّولي على أساس من التضامن الفكري والمعنوي بين البشر.

فلا مجال لأن يتحوّل العالم اليوم الى مجموعة من القلاع المنغلقة على ذاتها، تعاني غربة حضاريّة قد يفقد فيها الفكر حضوره، والقيم الإنسانيّة إشعاعها ويعلن العداء لمبادئ التسامح والتحاور والتعايش، ويفسح المجال أمام أقليات منسحبة من العصرلفرض ذاتها كظواهر احتجاجية بديلة، تتعامل مع الحقائق بمنطق الاحتكار والتملّك. وتعلمون جميعا أنّ القوى الإقصائيّة الجاذبة دوما إلى الخلف توجد في كلّ مكان ولها حضورها في الغرب حيث ترفض التفتّح وإدماج الآخر، وتستنقص من قيمة ثقافات المجتمعات غير الغربية. ولقد أثار بعضكم آخر أشكال ممارسات هذه الفئات، فيما سمّاه **Samuel Huntington** بحرب الثقافات، وكذلك فعل **Bernard Lewis**. ولكن لا يجب التوقّف عند هذا الرأي واعتباره موقفا غربيّا نهائيا إذ يوجد العشرات من المفكرين الغربيين الذين كتبوا روائع البحوث والدّراسات حول التعدّديّة الثقافية، وثراء الثقافات الأخرى وعبقريّة صانعيها.

فالتضامن بين الشعوب، أساسه الاتفاق حول جملة من المبادئ الأساسيّة، أوّلها، وحدة الإنسانيّة، وثانيها، احترام الخصوصيات الثقافية لكلّ مجتمع، ولعلّ قيمة الحضارة والتمدّن ترتبط جوهرا، بالمعادلة بين هذين المبدئين. وطوال تاريخها الذي يمتدّ على أكثر من ثلاث آلاف سنة، حافظت تونس، مع تعلقها بهويتها وأصالتها، على صلاتها ببلدان العالم، كما تؤكد ذلك الروابط الإقتصاديّة والثقافية والحضارية التي نسجت عبر القرون. فالطابع المميز لهذه الروابط، وكثافة المبادلات، هي من العوامل التي أهّلت تونس لأن تكون أول بلد من الضفة الجنوبية للبحر المتوسّط يرتبط بمعاهدة شراكة مع الإتحاد الأوروبي، ستفضي في أجل قريب إلى منطقة للتبادل الحر.

وقد أكد سيادة الرئيس زين العابدين بن علي في خطابه، بمناسبة الذكرى الحادية والأربعين لعيد الإستقلال، أن الإستقلال وبناء الدّولة اليوم ليس مسألة قانونية هيكليّة ومؤسساتية فقط، بل هو مشروع متكامل يتضمّن الثقافة كبعد أساسي من أبعاده، وعلى الدّولة المستقلة أن تعتمد التضامن كعنصر جوهري من عناصر الإستقلال الحق، الذي هو معركة يوميّة متعددة التحديات، لا مكان فيها إلاّ للمجتهد والمنتج المبتكر و"أن التغيير لا يبنى اليوم على حساب الغد بل من أجله".



* فقرة من محاضرة الدكتور **عبد الباقي الهرماسي** وزير الثقافة في اختتام ندوة التجمع الدستوري الديمقراطي حول "دور الثقافة في تنمية التضامن بين الشعوب".

اللّغة المثلى ونحو الأفكار عند الشّابّي
إرادة الحياة نموذجا

العروسي القاسمي*

"لو استطاع أحدنا أن يرقم كلّ الافكار البسيطة التي تتولد منها فيما بعد كل الأفكار لتي يمكننا تصورها وأن يضفي رقما على كل واحدة من لتمكنا بعد ذلك من تشكيل ذاك النمط من رياضيات الفكر مثلما نفعل بالأعداد"

امبرتو ايكو، البحث عن اللغة الكاملة في الثقافة الاوروبية ص 250

(Umberto Eco, la recherche de la langue parfaite dans la culture européenne, Coll "Points" Paris , 1994 p 250).

"انّ نجاح الاستعارة يتغيّر تبعا للحجم الاجتماعي الثقافي لموسوعة الذوات المؤولة / وفي هذا المنظور لا يتم إنتاج الاستعارات إلا على أساس نسيج ثقافي غنيّ أي عالم من المحتوى المنظم سلفا في شبكات من المؤوّلات التي تحسم سيميائيا فيما يكون من الخصائص من باب التماثل وفيما يكون منها من باب التخالف".

امبرتو ايكو، السيمياء وفلسفة اللغة ص 187 (Umberto Eco, Semiotique et philosophie du langage, P. U. F, "Univers semiotique", Paris 1988, p 187.

"ستكون الأبجدية الهندسية أو الرياضية في كتاب الطبيعة تلك التي تلغى نظرا لما يتوفر فيها من قابلية التجزئة الى عناصر دنيا ومن قدرة على تصوير كل أشكال الحركة والتحوّل، تلغى التقابل بين السماوات الثابتة والعناصر الأرضية المتغيرة".

ايتالوكالفينو، سفر الطبيعة عند قاليلاي (Italo Calvino, le livre de la nature chez Galilée, in : Exigences et pespertives de la Sémiotique, T. II; H Parret et HG Ruprecht (eds), Berlin-Amessterdam, 1985, p 688

يطرح السيميائي أمبرتو إكو في أحد كتبه الأخيرة تحت عنوان البحث عن اللغة الكاملة في الثقافة الاوروبية" (1) مسألة "اللغة الكونية" التي شغلت الفكر الأوربي خلال بضعة قرون. ويتمثل مدار تلك المسألة في البحث عن وسيلة ملائمة للتواصل بين البشر تمكنهم من التحرر من الحدود والقيود التي تفرضها عليهم اللغات الطبيعية في أطر محلية محدودة زمانيا ومكانيا وثقافيا وقد تعددت وتنوعت الأشكال المقترحة لتبوّئ منزلة "اللغة الكونية" على مستوى الرموز والأنحاء والتصورات من الأنظمة الرمزية الموروثة عن الهرمسية والغنوصية القديمة الى الأنظمة الرمزية المصطنعة في أواخر القرن الماضي وبداية القرن الحالي كالاسبرنتو في مطلع القرن العشرين) مرورا بأنظمة أخرى لغوية أو شبه لغوية سعى وضعوها الى حصرها في عدد معين من المتصوّرات ولم تتغير هذه النظرة الأوطوبية الى اسطورة اللغة الكونية

* جامعي.

إلا بعد التطوّر الذي أحدثه علم الدلالة بمختلف تفرعاته واتجاهاته (علم الدلالة المعجمي، البنيوي، التوليدي، التأويلي، الهيأوي، القضوي، المنطقي الذرائعي، النصّاني السردي الخ. . .) ودعمته نتائج البحوث المتعددة الاختصاصات (سيمياء، أنتروبولوجيا، فلسفة الخ. .) وأدى هذا التطوّر الى حدوث قطيعة إدراكية نتج عنها تصدع وانخرام الفكر الجوهراني الميتافيزيقي فتحولت المسألة من البحث عن الأشياء الجوهرية الموجودة في حدّ ذاتها والمكوّنة للغة الكونية إلى البحث عن الكليات اللغوية على المستوى الدلالي والتصوري (سمات دلالية أو معانم أو صنافم) (2) وهكذا استبدل التفكير الموضوعي التجريدي الأوطوبيا القائمة على اسطورة اللغة الكونية بأخرى مبنية علي الفرضيات المعرفية المتباينة والمتغيرة باطراد والمتعلّقة بأصناف الكليات اللغوية ومستوياتها وأعدادها (3).

ولسائل أن يسأل : لماذا اعتنى السيميائي المعروف والذائع الصيت عالميا في مؤلفه المشار اليه آنفا بأوطوبيا الأسطورة وتاريخانيتها وخصّها بمجهود كبير ولم يكتف بتناول أوطوبيا المعرفة الموضوعية (الكليات اللغوية) كما فعل ذلك في عديد المواضع من مؤلفاته الأخرى (4) ؟ لماذا هذه العناية الخاصة والمكثفة بأوطوبيا المعقولية الرمزية التقليدية ومحاولة وصلها بأوطوبيا المعقولية التحليلية المعاصرة خاصة وأنّ الكاتب ينبهنا منذ البداية في المقدّمة الى ما تبديه مسألة اللغة المثلى (أو اللغة الكاملة) من ارتباط وثيق بالواقع الحالي في بلدان المجموعة الأوروبية الموحدة وحاجتها الى لغة مشتركة تضمن لها التواصل عبر الحدود التي تفرضها عليها لغاتها المحلية القطرية وتشظياتها؟

إنّ الاجابة علي هذه التساؤلات تقتضي منا الاحاطة بمختلف الأوجه الادراكية والمعرفية والثقافية التي يكتسيها الكتاب وضعها في إطار المشروع السيميائي الذي ابتناه ايكو في العديد من مؤلفاته الأخرى، وهو مشروع ثنائي القطبية أو ذو بعدين كما يقال عن العقل البشري عامة يجمع بين منطق المعقولية الرمزية ومنطق المعقولية التجريدية اختط لنفسه اتجاها يراوح بين شعرية الأولى كما يبدو ذلك في رواية "اسم الوردة" مثلا وموضوعيّة الثانية كما يتضح ذلك في معظم مؤلفات إيكو النظرية وفي الكتاب المتعلق بـ "البحث عن اللغة الكاملة "بعض السمات الاساسية المميزة لهذا الاتجاه السيميائي وللسيمياء الايطالية بصفة عامة عن الاتجاهات السيميائية الأخرى الاوروبية منها (كالاتجاهات الفرنسية ذات التوجه السردي أو الدلالي أو النفساني. . .) والاميركية (البنى المنطقية في الشفرات الرمزية عند بيرس، الشفرات السلوكية لدي الكائنات الحيوانية عند سيباك La) Zoosemiotique de Th A . Sebeok ومن الممكن أن نختصر تلك السمات الاساسية التي يخصّ بها الاتجاه السيميائي الذي يقوم عليه الكتاب في النقاط التالية :

- الربط بين الحاضر والماضي وإيلاء البعد التاريخي للأفكار والتصورات المكانة التي تليق به. فالتوق الى تحقيق التواصل المتحرر من قيود اللغة المحلية وحدودها له تاريخه وما الصيغ المختلفة التي عرفتها اللغة الكونية والنحو الكوني للأفكار سوى مؤشرات دالة على المراحل التي مرّ بها ذاك التاريخ.

- القطيعة بين التصوّر القديم (التقليدي أو الرمزي) والتصور المعاصر (الموضوعي التجريدي) لما عسى أن يكون عليه شكل القاسم الدلالي المشترك الادنى بين البشر بغض النظر عن اللغات الطبيعية [أي في اللغة المثلى من ناحية وفي الكليات اللغوية من ناحية أخرى). ومن هذا المنظور تبدو السيمياء الايكوية موسومة بنزعة إنسانية، تفهميّة (Compréhensive) وتفاهمية (intercomprehensive) لا تهمش الرمزي التقليدي بل تضعه في موضعه بالنسبة للمنطقي الذي أضحى مسيطرا على معقولية الحداثة.

- التواصل والتداخل بين الثقافات المتباينة ولغاتها المختلفة حيث تبدو مقاصد المعقولية الرمزية من خلال أسطورة اللغة الكونية شبيهة بمقاصد المعقولية المنطقية من خلال الفرضية النظرية المتعلقة بالكليات اللغوية مما كان رموزا وشفرات في الاولي أصبح معانم (sèmes) وصنافم (Catégorèmes) وجداول (paradigme) من هذه أو من تلك في الثانية وبالتالي فإنّ في كلتيهما بحث عن مواضع الأئتلاف والتوحيد بين البشر حيث تبدو لغاتهم الطبيعية المختلفة تفرّق بينهم وتفرض عليهم عوالم محدودة ومحددة يعسر تجاوزها والتواصل خارجها.

وهكذا يغدو التفكير في مسألة "اللغة المثلى" عند إيكو تفكيرا في تاريخانية معطيات تلك اللغة (علامات رموز شفرات. . .) وفي مظاهر الانقطاع أو/ والاستمرار التي تبديها عبر المراحل الزمنية المتعاقبة والفضاءات الثقافية والذهنية المتجاورة أو المتباعدة ويبين لنا الكاتب بفضل ثقافته الموسوعية الدقيقة واللامحدودة في العديد من المرات مختلف المعابر والجسور التي تصل بين الثقافات الاقليمية في الفضاء الاوروبي أثناء عصر النهضة والقرون الاولى من عصر الحداثة حتى عصر الانوار (النظريات الفلسفية حول اللغة

في ضوء هذا الاطار المعرفي العامّ تتنزل الإشكالية التي سنحاول تناولها من خلال محور "اللغة المثلى" في شعر الشابي بما يفترضه هذا المحور من برهنة على وجود هذه اللغة وابراز لعناصرها وإعادة بناء النحو المتحكم في اشتغالها. وهنا تظهر عدة تساؤلات : أين تكمن تلك اللغة في شعر الشابي وهو شعر يبدو خاليا من كل رمزية غنوصية سوى تلك التي تطفو على سطح الرموز المتعلقة بالطبيعة

المثلى لدى المفكرين في اللغات الانكليزية والايطالية و الفرنسية والألمانية والاسبانية..) ولا تقتصر تلك المعابر والجسور على وصل تلك الثقافات فيما بينها بل تمتد الى أبعد من ذلك إذ تصلها بالثقافات القديمة السابقة لها في ذلك الفضاء أو في فضاءات أخرى (كالثقافة الافريقية والمصرية القديمة واليهودية والمسيحية والعربية الاسلامية والرومانية...) وبالتالي كل تصوّر "للغة المثلى" يبدو قائما على المزج بين عدة تصورات أخرى سابقة له ومن ثمة تصبح "اللغة المثلى" جمعا مسكونة بعدة "لغات مثليّات" أخرى بنيت على انقاضها شأنها في ذلك شأن كل لغة مهما كان زمانها وأينما كان مكانها.

فلا غرابة حينئذ أن تصطبغ أحيانا بالغموض والابهام وأن يستعصي فهمها على الادراك البشري العادي فتزداد بذلك درجة كونيتها وينتقل حكمها من حكم "اللغة المثلى" (أو الكاملة) في نظر مجموعة ما إلى حكم "اللغة الكونية" الصالحة لكلّ زمان ولكل مكان وكأنها نزلت على البشر من عالم آخر عالم أهل السماء لا أهل الارض. ولعلّ في ذلك ما يجعلها في منتهى التجانس والتلاؤم مع الممارسات الطقوسية وما يتخللها من الاسرار المساريّة والألغاز الغنوصية الهرمسية. إلا أن الجانب الدلالي السري الغنوصيّ المتواتر لدى الصوفية خاصة سيفقد قدرا كبيرا من قداسته وباطنيته مع عصر الأنوار وماتلاه من اكتشافات في حفريات الحضارات القديمة ككفك رموز اللغة الهيروغليفية (في منتصف القرن الماضي من قبل شومبوليون) واللغات المسمارية وغيرها (في نفس الوقت تقريبا ومن قبل علماء آخرين).

في ضوء هذا الاطار المعرفي العامّ تتنزل الإشكالية التي سنحاول تناولها من خلال محور "اللغة المثلى" في شعر الشابي بما يفترضه هذا المحور من برهنة على وجود هذه اللغة وابراز لعناصرها وإعادة بناء النحو المتحكم في اشتغالها. وهنا تظهر عدة تساؤلات : أين تكمن تلك اللغة في شعر الشابي وهو شعر يبدو خاليا من كل رمزية غنوصية سوى تلك التي تطفو على سطح الرموز المتعلقة بالطبيعة؟ ألم يكن من الأولى أن تطرح مسألة اللغة المثلى في إطار خطابات أخرى، شعرية كانت أو نثرية كرسائل إخوان الصفاء أو كمؤلفات المتصوفة في الاسلام (الجيلي، ابن عربي، جلال الدين الرومي، عمر الخيام...)؟ وهي تساؤلات وجيهة ومحرجة حقا لانها تطرح المسألة حيث كان يجب أن تطرح بالبداهة، وبالتالي فهي تلزمنا بتبرير مقبولية طرحنا للمسألة وجدواها بالرغم مما يبدو فيها من مجازفة ومفارقة. إنّ طرحنا للمسألة في هذا الموضوع (شعر الشابي) من نصّ الثقافة العربية دون سواه من المواضع الاخرى صادر في الحقيقة عن قناعة تقوم على الفرضية التالية : تمثل "اللغة المثلى" في شعر الشابي حصيلة لعمله الابداعي تم انتاجها بالتوازي مع إنتاج القول الشعري كلغة ثانية أو كلغة موازية للغة الشعر عنده، إنها تشتغل كمستوى ميتالغوي منظم للخطاب الشعري عنده وتميز له عن سائر التجارب الشعرية الأخرى قديمها وحديثها فهي لا تعتمد على شفرة الرمزية المتداولة في نص الثقافة ولا تخضع لقوانينها بل على العكس من ذلك تفتحها على شفرات أو على بقايا شفرات أخرى وتخضعها لنواميس أو لترسبات نواميس أخرى : لقد عاش الشابي حياته عرضا لاطولا كما يقول محي الدين صابر ولكنه كذلك عاش في اللغة وعاشرها عرضا لا اضطرارا : فهو ولئن اشترك مع الصوفية في توظيف الرمزية العددية (5) فإنه يختلف عنها في القيمة الدلالية التي يضفيها على الأعداد كالسبعة أو الواحد أو الأربعة كما ستتبين ذلك فيما يلي. وبالتالي فإنّ طرح المسألة على النحو الذي اخترناه يهدف الى ارساء معلم ينطلق منه البحث في الصيغ المتماثلة أو المتباينة التي اتخذتها "اللغة المثلى" في الثقافة العربية بدءا بنصّها "المؤسّس" (القرآن) ومرورا بنصوصها المؤيدة أو الموالية "المرتبطة بالنص المؤسس إلى أن نصل إلى النصوص شبه المكونة في الحاضر ففي هذا الاطار الشمولي تبرز قيمته القطيعة التي أحدثها الشابي على مستوى "اللغة المثلى" مقارنة بما سبقه وبما تلاه من تجارب وبناءات في هذا المجال. فهو لم يبق داخل عالم المتصورات الذي أرسته اللغة - الثقافة مفنّدا ما يجد فيه من ثقوب أو

محاورا لما يلغي فيه من أوجه الحدود والقيود كأوجه اللاهوت ومحاورة الصوفية والزنادقة لها أو كأوجه الناسوت بمختلف زواياه (الجنسية الغزلية، السياسية المدحية أو الهجائية، الاخلاقوية الموعظية. . .) وما أفضت إليه من المحاورات اللامتناهية، بل عدل عن ذاك العالم كله وخرج منه لتشكيل عالم آخر من المتصورات والقيم المضادة حقيقته موازية لحقيقة الأول وآفاقه الادراكية بعيدة عن آفاقه وهكذا يكون المقصد الأساسي العام الذي نرمي إليه من خلال دراستنا "اللغة المثلى" (6) من شعر الشابي هو في الآن نفسه مقصد يسعى الى تحسس ملامح "خارطة المعنى أو عالم التصوّر" الذي تم ارساؤه بواسطة تلك اللغة. لكن هذا المقصد العام أو الاجمالي لا يتسنّى له أن يصل إلى مرماه إلاعبر المقاصد الفرعية الحاملة والمكونة له والتي ستتبلور من خلال شتى التساؤلات حول تحديد مواضع الرمزية وأنماط العلامات التي تشتغل كرموز في اللغة الشعرية عند الشابي وستفضي هذه التساؤلات ومقاصدها الفرعية الى إثارة اشكاليات أخرى تتخذ حكم الفروع في ذاك المقصد الفرعي أو في ذاك الآخر كأنه نتساءل عن كيفية إعادة بناء الشفرة الرمزية في تلك اللغة وارتباطها الوثيق باللغة الكونية وشفراتها المتعددة والمتباينة بتباين الأزمان والثقافات إلاّ أنّ هذه الاستلزامات المتداخلة والافتراضات المتبادلة (بين الفرعي وفرعي الفرعي) يشدّ بعضها بعضا ضمن إطار المقصد الاجمالي الموحدلها والمرتكز عليها فهذا المقصد حاضر باستمرار عبر مختلف المراحل التي سيسلكها التحليل بكلّ ما سيتخلله من منعرجات والتواءات وتقطعات.

أما عن الطريقة التي سنتوخاها لتحقيق هذا المسعى فستكون قائمة بالأساس عل منهجية "تحليل الخطاب" وما تفترضه من مبادئ ومستويات في دراسة الانتاجات الخطابية (نظرية المكوّنات النصية الأربعة في المنهج التفاعلي): وقد سبق لنا أن بينا في مواضع أخرى ما لهذه المنهجية من المردودية الادراكية والنجاعة التحليلية ولعلّ في ذلك من الضمانات ما يكفي لتوجيه التفكير توجيها سليما نحو الكشف عن نواميس معقولية اللغة الشعرية عند الشابي وعمّا تفتحه لنا من آفاق تصورية جديدة وعوالم ذهنية غير معهودة وبالتالي فإنّ المنهج المتبع لم يقع اختياره لغاية التبجح أو التعالم أو المطالبة بحق الانتماء الى بوتقة الحداثة بعد أن تجاوزها الزمان وحلّ زمن ما بدعها وإنما لغايات أخرى تهدف الى تمكين الفكر من الانتماء الى ذاته ومن بناء عالمه الادراكي بمنأى من الفكر الجاهز وفي قطيعة مع ما يتيحه هذا الاخير من تسطيح للقول وتدرّع بالملصقات والشعارات واقتداء بمنطق "الانسان العامة (7) أو احتكام الى شفرات قيمه ومدركاته وأذواقه.

وبعد الحسم في اختيار المنهج التحليلي نجد أنفسنا أمام اختبارات أخرى تتعلق بتحديد الفضاء النصي لتناول مسألة "اللغة المثلى" وارتباط رمزيتها برموز اللغة الكونية كما تبدو في مختلف الثقافات هل يمكن أن نكتفي بتحليل قصيدة أو قصيدتين من ديوان الشاعر للاحاطة بأهم ملامح تلك اللغة فيه أم أنّ الأمر يقتضي منّا أن ننظر في عدة قصائد إن لم نقل في كل القصائد المكونة للديوان؟ إنّ الاختياربين هذين النمطين من الفضاءات النصية نمط الاتساع المحلي الخاص (القصيدة) ونمط الاتساع الشمولي الجامع (لعدة قصائد) لا يمكن الحسم فيه إلا بالرجوع الى المعيارين المحدّدين له وهما: الغاية التي تصبو الدراسة الى بلوغها من ناحية وطبيعة الحجم النصّيّ المعتمد [أصناف التباين ودرجاته بالنسبة للرؤية التعميمية وأصناف النموذجية ودرجاتها بالنسبة للرؤية التخصيصية) من ناحية أخرى وقد اعتادت الدراسات في مجال تحليل الخطاب (8) أن تنطلق من الفضاءات النصية الاستراتيجية المدارية الناتئة (كالمقدمة والخاتمة والعنوان وبعض المواضع الداخلية السميكة دلاليا. . .) لتناول المسألة التي تعنى بها محاولة في كل مرحلة تقطعها تأييد معطيات الجزئيّ بمعطيات الكليّ، وهي طريقة غالبا ما تكون مبنية في اختيارها على قراءة مفترضة تمكن الذهن من الاحاطة بعالم النص في جملته وبما يشعّ فيه من نتوءات قبل الاعتناء بعيّنة معنية منه (9) وإذا ما اعتمدنا على هذه الطريقة للاهتداء بهديها ولاتقاء مضار العشوائية وغفلتها تبين لنا أنّ من بين القصائد الأكثر نتوءا وإشعاعا في دوان الشابي تلك التي تحمل عنوان "إرادة الحياة" (10).

ويعتمد هذا الاختبار علي ما لهذه القصيدة من علاقات التناظر والارجاع والتداعي والتشابك الأصدائي مع مختلف القصائد الأخرى المكونة للديوان على مستوى المحاور (أحاسيس، مشاعر، صور العناصر الطبيعية. . .) والتصورات (عالم مبني على بعد الأفقية، فضاء أرضي، زمان خطي. .) والمدركات (المدلولات الموظفة في الحديث عن القيم والمراجع. . .) فكلمة "الحياة" الواردة في عنوان القصيدة تظهر في عناوين قصائد أخرى (جمال الحياة : 70-72) نظرة في الحياة : 75-77 "الحياة : 77 و544 - 547) وكلمة "إرادة" الدالة على توق الفاعل ورغبته في

تحقيق كيانه إن لم تتكرر لفظيا فإنّ مدلولاتها متواترة باستمرار في العديد من عناوين القصائد المتعلقة بالشوق أو بدحض ما ينفيه (الأشواق التائهة : 281 -284 صوت التائه : 202-205 الخ . . .) ومما يزيد في القيمة النموذجية للقصيدة بالنسبة للديوان ويجعل منها عينة حاملة ومجسدة لاهم خصائص لغته الشعرية اشتراكها الجزئي مع عنوان مجموعة "من أغاني الحياة" وهي المجموعة الشعرية التي تشتمل على القسط الأكبر من قصائد ذاك الديوان. وعنوان المجموعة ليس غريبا عن القصيدة إذ نجد له فيها صدى من خلال عبارة "نشيد الحياة" ("ورنّ نشيد الحياة المقدس" بيت 61) فكأننا به مستمد منها أتى جمعا (أغاني) موصولا بالتبعيض ("من" الدالة على البعضية) ليغطي ويكتنز مجموعة القصائد التي تنتمي إليها القصيدة المولدة له في صيغة المفرد (نشيد) النوعي إلا أنّ القصيدة أغنية من نوع خاص تتميز عن مختلف أغاني الحياة الأخرى لارتباطها بالنشيد وبما يوحي به من الالتزام بمقتضيات التعاقدية الجماعية ومن التخلي عن النغمية الغنائية الصرفة وطابعها الذاتي الفرداني ومن أدلّ المعطيات على تلك التعاقدية الجماعية ما نجده في البيتين المؤطرين للقصيدة (ب : 1 و63) حيث وردت الحياة وهي العنصر الأكثر تواترا في النصّ (تتكرر 15 مرة) في بعدها الجماعي القائم على نحو جديد من التصورات وقع سنه في جهاز غير معهود من الرموز أو بالأحرى في جهاز رمزي غير مألوف بني على أنقاض الرموز المألوفة. ويمثل هذا الجهاز الرمزي المحلّي الذي حمل القصيدة ويوحد بين طرفيها صيغة مكتملة نسبيا للغة المثلى في شعر الشابي، لكن هذه الصيغة بالرغم من نموذجيتها لا تمثل سوى شكل من الأشكال التي تتبلور فيها تلك اللغة عبر مختلف قصائد الديوان وبالتالي فإنها تبقى في حاجة الى معاضدة صيغ أخرى تأتي لتؤيد معطياتها وتوسع مجالها وهو ما سنعمل على القيام به بتصنيف بعض الاستعمالات للرموز العددية كما تبديها لنا مختلف قصائد الديوان من خلال توزيع أبياتها ضمن المقاطع وتوزيع هذه الأخيرة ضمن بعض تلك القصائد وسنركز اهتمامنا في البداية على أبرز المنحيين الرمزيين للغة المثلى أو مكوّنيها : مكوّن الرمزية العددية التجريدية ومكوّن الرمزية التصويرية أو العرفية (المتعلقة بعناصر الطبيعة) : وبما أن المكوّن الأوّل أقل بداهة من الثاني فإننا سنوليه عناية خاصة وذلك بالبحث عما يؤيده في البعض من قصائد الديوان وستخول لنا الشفرة العددية ورمزيتها فتح آفاق اللغة المثلى عند الشابي على الرمزية العددية المثلى في الثقافات الأخرى ولعلنا بذلك نكون قد برهنا بما فيه الكفاية على مالشعر الشابي من صلة بالشعر الرمزاني.

تبدي قصيدة "إرادة اليحاة" (الديوان ص 406 -413) في ظاهرها توزيعا جليا ومحددا للمقاطع ضمن الفضاء النصي : فلا يحتاج المحلل الى تجزئة ذاك الفضاء لتبين تمفصلاته وكيفية انتظام الوحدات فيه وما تفرضه تلك التمفصلات والوحدات من مسارات للقراءة وأطر للإدراك (11). إلا أنّ هذا التوزيع الظاهر والقائم على العلاقات الواصلة الفاصلة بين مقطع ما وما يسبقه وما يليه من المقاطع في سياق التسلسل الخطابي تواكبه توزيعات أخرى يمكن تبينها بيسر إذا ما اعتبرنا المعيارين التاليين :

أ- عدد الأبيات في كل مقطع وما ينتج عن ذلك من علاقات التناظر أو التعادل أو التقابل أو التكافؤ. . . بين مختلف المقاطع المكونة للقصيدة، -

ب- تعدد النّغمية التلفظية (12) وتغير العناصر الرمزية التي تعزى لها الأقوال (قالت الريح "قالت الارض". . .) أثناء محاورتها لذات الشاعر المتلفظ الاصلي.

ويفضي بنا تبني هذين المعيارين في توزيع المقاطع الى إبراز علاقات تشابكية تنتظم حول مقطع وسطي (المقطع الرابع : م IV) يمثل محور القصيدة أونواتها كما تتجلى لنا ذلك من خلال الجدول التالي

المقاطع	I	II	III	IV	V	VI	VII
عدد الابيات	5	6	7	16	10	12	7
العلاقات							

والمتأمل في الجدول يلاحظ للوهلة الأولى أنّ المقطعين الثالث (م III) والسابع (م VII) لهما نفس عدد الابيات : 7 في كلتا الحالتين كما أن الزوجين من المقاطع : الاول والثاني (م Iو II) من ناحية والخامس والسادس (م Vو VI) من ناحية أخرى تربط بينهما عدة أنماط من العلاقات ومن أبرزها العلاقة العددية حيث نجد عدد الأبيات في الزوج الأول موازيا لضعفه من الزوج الثاني (م I : 5 - م V : 10)/ (م II: 6 - م VI : 12) كما أنّ التدرج الحاصل في الزوج الأول يتم بزيادة واحد (م I← II : 5 ← 6) في حين أنه يتم في الزوج الثاني بإضافة ضعف الواحد (م V← م VI : 10 ← 12) : وبالإضافة الى هاتين العلاقتين المؤسستين لنمط من التوازي بالتناظر المزدوج نجد ثالثة تجعل من هذا الأخير توازيا متعدّد

التناظرات ذلك أنّ عدد الأبيات في المقطعين (م I وII : 5 و6) مطابق لرقم الرتبة المواقعية للمقطعين الخامس والسادس (م V وم VI) فالأرقام المتابعة الحاملة لرتبة المقاطع ضمن السلسلة العددية من واحد إلى سبعة (من I الى VII) تدخل ضمن الرمزية العددية التي ابتناها الشاعر في قصيدته وبالتالي فهي تكوّن جزءا لا يمكن الاستغناء عنه في محاولة الاحاطة بملامح اللغة المثلى ورمزيتها كما تتشكل في النص عبر الأنساق العددية وما يعلق بها من تمازجات .

وانطلاقا من هذا المبدإ تبدو لنا شبكة العناصر العددية حاملة ومولدة لعالم تصوّري غير معبّر عنه بالكلمات ولكن مواز لها ومساهم معها في انتاج النسيج النصي وما يرتسم عليه من التصوّرات. فما على القائم بعملية تحليل الخطاب إلاّ أن يجهر بما يهمس به النص في لغة خارج اللغة. ومن أهمّ العناصر التي يهمس بها النص بلغته الرمزية الاشارية الخرساء علامة العدد الكوكبي المتمثل في السبعة (7) أو يظهر هذا العدد كآخر مرحلة في انتظام المقاطع (م VII) وفي عدد أبيات المقطع الثالث والسابع (7 أبيات) اللذين يختمان المرحلة الأولى قبل النواة (م IV) والثانية بعدها (م VII) وفي كلتا الحالتين نلقاه خلال عنصر اختتام وتسييج لمرحلة ثلاثية (الثلاثية الاولى : م I وII وIII - الثلاثية الثانية : V وVI وVII). والعدد الرمزي 7 ("العدد الكوكبي") موجود في العديد من الثقافات بما في ذلك الثقافة العربية وهو في العادة يشتغل كأفق يتبلور فيه الكل اللامتناهي سواء كان هذا الكلّ موصولا بعالم الذاتية ودهاليزها (خطوات بوذا) أو بعالم المعرفة (درجات سلم المسارة في الديانة المثرائية) أو في عالم الزمان (أيام الأسبوع) أو بعالم المكان (أصناف الكواكب) حسب الثقافات وماتكسو به السبعة من الصور. (13) وعلى هذا الأساس وقع توظيفه في القصيدة ذلك أنّ المقطعين السباعيين الثالث والسابع يأتيان في موضع الحدّ الفاصل بين الكلّ وما يحيط به من اللامتناهي الشاعر المفتوح على الممكن (بعد: م VII) أو المسكون بصورة من صورة ذاك الكلّ (م IV من المقاطع وما يليه كصورة للكلّ الوارد في الجزء الاول من القصيد: م I وII وIII).

ومثلما تتكرّر السبعة ثلاث مرات (مرتين في عدد الأبيات: م I و VII ومرة في رتبة المقطع السابع : VII) يتكرّر العددان خمسة وستة كذلك ثلاث مرات: مرتين في شكل بسيط (على مستوى عدد الأبيات [5 و6 في المقطعين : م II و III] من ناحية وعلى مستوى الرتبة المواقعية [م: V وVI] من ناحية أخرى) ومرة في شكل مضاعف لكلّ واحد منهما (م V : 10 أبيات ، م VI : 12 بيتا): وفي هذه الحالة يصبح التكرار الثلاثي رباعيا بما أن ضعف العدد (في 10 وفي 12) يمثل تكرارا له في صيغة مدمجة وتخوّل لنا هذه الملاحظة حول التكرار الرباعي للعددين 5 و6 أن نفهم حكم العدد في المقطع الرابع (م IV) : 16 مساو لـ (4^2) أو لـ (4 x 4). وللعددين (4 و16) رمزية في الكثير من الثقافات ولغاتها المثلى فالأربعة مرتبطة أصناف الكائنات وعوالمها (جماد، نبات، حيوان، إنسان) وبالجهات أو الاتجاهات (شرق، غرب، شمال، جنوب) وبالفصول (شتاء ، ربيع، صيف، خريف) الخ. . . وهي كذلك معطيى تقوم عليه النظرة الصوفية الغنوصية (في الثقافات التوحيدية بالخصوص) الى "الانسان الكامل". فكأننا بالنص قد جعل مركز ثقله قائما على بعد غنوصي صوفي تأملي مثله في ذلك مثل بعض النصوص اللافتة الأخرى التي سبق لنا أن ابرزنا ما تتسم به بنيتها على هذا المستوى (14) والبعد الصوفي موجود في شعر الشابي خاصة أنّ الشاعر نفسه يقرّ بذلك في مقدمة قصيدته، "فلسفة الثعبان المقدس حيث يميّز "تصوفه الشعري" عن" التصوف الديني الذي يدعو اليه الثعبان "(الغرب) ليتمكن من تدجين الآخر (الشاعر- العصفور) وابتلاعه. ومن مميزات "التصوّف الشعري" الحسّي لدى الشاعر طريقته في استعمال أبجدية اللغة الرمزية الكونية المتعلّقة بالأعداد لبناء لغته المثلى الخاصة به، فهو لا يستعمل الرموز العددية بمدلولاتها المثبتة في تلك الثقافة أو في تلك الأخرى بواسطة نمط من أنماط التصوف الغنوصي أو الهرمسي بل يستعملها بمدلولات يتمّ إنتاجها وبناؤها أثناء العمل الشعري (15) ولنا في كيفية تصرفه مع العدد 1 في أكثر من قصيدة من قصائده كما سنرى ذلك بعد حسي أحسن مثال على تفرّد تلك اللغة المثلى التي يأتي دائما في نهاية القصيدة ولا يظهر في مكان آخر من النص إلاّ لينتفي كوحدة مستقلة عما عداها ويظهر مندمجا في مجموعة.

ومما يؤكد هذه الملاحظات حول استعمال الشفرة العددية في القصيدة لبناء لغة مثلى غير معهودة في نحوها ودلالتها رمزية العددين المكونين لمنطق المجموعة في المقطع الرابع (م IV عدد رتبة ظهوره = 4 وعدد أبياته = 16 أي 4 x 4)، فالعدد 16 ذو قيمة رمزية متعددة الاوجه تختلف تبعا للثقافات وتبايناتها ولما يعلق به أحيانا من زخارف استعارية تضيف له (أو تحذف منه) واحدا أو اثنين. تلحقه الصوفيّة بالانسان الكامل" وبما يطلق عليه التفكير الغنوصي عبارة "مربع طه" (16) وربما كان هذا التصوّر في اللغة المثلى لدى الصوفية مشتقا من لغة أخرى متداولة في الديانات الزراعية القديمة التي تؤله القمر. (الاله سين عند البابليين) وترى في اليوم الموالي

لاكتماله (أي عند انتهاء الاسبوع الثاني وبداية الاسبوع الثالث من كل شهر) بداية مرحلة جديدة بعد نضج القمر. أما في البوذية فإنّ العدد 16 يحيل الى سنّ البلوغ أي الى الخروج من حكم المشتبه والدخول في طور إنجاب الحياة والحيّ ذلك أنّ بوذا كان قد ولد قبل وفاة أمه مايا (Màyà) بسبعة أيام وربته خالته طيلة سبعة أعوام وتزوّج في سنّ السادسة عشرة من عمره (17) وفي الديانة الرومانية يضاف واحد لذلك العدد ليصبح 17 وهو رمز ليوم عيد ليبراليا (17 مارس من كل سنة) بكلّ ما يوحي به هذا العيد من معان تقدّس الخصوبة وإنجاب الحياة وذلك لارتباطه بثلاثية الآلهة: سيريس البير وليبيرا حسب ما أورده القديس أوغسطين (Saint Augustin) (18) وفي الجملة فإنّ العدد الرمزي 16 مرتبط في شتى الثقافات بالحياة في طور الكمون وبالتالي يكون اتصاله (في م IV) بالغاب كرمز لشجرة المعرفة ولشجرة الحياة في صيغة الجمع بحديث الغاب دالا على تجذره في لغة مثلى تلتقي فيها الثقافات المتباينة والمعقوليات الشعرية الاسطورية المختلفة. هكذا تتداخل الرمزية العددية برمزية الصور والمحاور التي توشي سطح النص ويقودنا هذا التداخل والتلازم بين منحيي اللغة المثلى لدى الشاعر الى التساؤل عن مدى ملاءمة كلّ منهما للآخر وعن منطق التطابق الذي يجمع بينهما في جهاز لغوي موحّد لكن قبل التطرق الى هذه المسألة وحتى نوفر لها مزيدا من المعطيات الدالة لنواصل الكشف عن ملامح اللغة العددية ورمزيتها في القصيدة.

إنّ الترقيم المتعلّق برتب ظهور المقاطع يبدأ بالواحد وينتهي بالسبعة (I، II... VII) : من الواحد الى الكثرة أو من عالم الذاتية الصغير الى عالم الأجرام السماوية الكبير يقع المرور عبر أعداد تتكرر مثلما رأينا ذلك فيما تقدّم من القول (حول الأعداد: 4، 5، 6، 7) وأخرى لا تتكرّر كالثلاثية المتكونة من : 1 و2 و3 وتمثل هذه الثلاثية النواة الصلبة التي يقوم عليها منطق الرموز العددية فالواحد لا يوجد في حدّ ذاته ولا يتكرّر بمعزل عن المجموعة التي توجده ضمنها وتتواجد به وبمعيته كالثنائية الموحدة بين الواحد والواحد أو كالثلاثية المدمجة للثنائية وللواحد في مجموعة شاملة لهما. وليس من الغريب أن يجعل الشاعر هذه الأعداد (1 و2 و3) خارج عالم الكلام الذي يبدأ بمقطع خماسي (م I : 5 أبيات) وأن يخصها بحكم متميز يشبه الى حدّ بعيد لغة الصمت المسكون بالمعنى المهمت كذلك الذي يبديه "الدجى" في البيتين الحادي والعشرين والثاني والعشرين من المقطع الرابع فتلك الاعداد غالبا ما تظهر في الثقافة مقترنة بعالم الآلهة أو بعالم الأبطال أشباه الآلهة لتنظمهم وتبوبهم فيه ولا فائدة في صياغة الجداول المطولة حول الثلاثيات وتصنيفاتها المتعددة وصياغاتها المتنوعة في الثقافات المختلفة وحتى ضمن الثقافة الواحدة كالثقافة الاغريقية- الرومانية ووريثتها التوحيدية المسيحية ففي هذا المجال تبدو البنية الثلاثية في العقيدة المسيحية مشاكلة لنظيرتها، في الرواية الرومانية وفي الديانة الاغريقية حيث نجد توازيا وتفاعلا بين ثلاثية الديانة الاولى (سيريس، البير وليبيرا) وثلاثية الثانية (ديمتير وديونزوس وبيرسيفون) وللبنية الثلاثية أثر عميق في كيفية انتظام التصورات الدينية عند العرب قبل الاسلام كما يتجلّى لنا ذلك من خلال الدراسات التاريخية (19) فالطريقة التي وظف بها الشاعر الاعداد تنمّ عن ملكته الثقافية والموسوعية التي يؤديها استعماله المحكم والموفق للمعالم الاسطورية الناتئة في الثقافات القديمة (إر م في ثقافة جنوب الجزيرة العربية، الثعبان المقدس في الثقافة البابلية وأفروديت" من الثقافة الاغريقية (20) وموقفه الجريء والمحايد إزاء "الخيال الأسطوري" عند العرب وهو موقف لم ينفك التفكير العقلاني الموضوعي من البرهنة علي ما أقرّ به.

واعتمادا على هذه الملاحظات يغدو عدم تكرار الثلاثية العددية (1 و2 و3) في القصيدة دالا على الحكم الذي تحظى به في اللغة المثلى التي يسعى النص الى تكوينها فهي تمثل الأسس الأنطولوجية عملية تكوين المعنى ومن ثمة تصبح شبيهة بالثلاثية الانطولوجية في سيمياء بيرس (Ch. S. Pierre) الرابطة بين الأولانية والثانيانية والثالثانية (Preméité secondéité et tiercéité) وهي علاوة علي ارتباطها بهذه الكليات العلائقية تبدي ارتباطا آخر بالكليات الانتروبولوجية المتعلقة ببنية العقل البشري كما وقعت صياغتها في عصرنا الحاضر وفي هذا المضمار يقول إدقار موران : "استطيع الآن أن أعود الى هذه الفكرة التي صاغها ماك لين (Mc Lean) حول دماغ الكائن البشري وهو دماغ ثلاثي أوحد (Tri-unique) فمثلها توجد في التثليث الالاهي ثلاث كائنات في واحد وهي مختلفة مع أنها نفس الشيء فإننا نحمل بدورنا في أنفسنا دماغا زواعفيا أو بالبوسيفال (reptilieu ou poléocèphale) وهو مقر دوافعنا الأكثر بساطة كالعدوانية والهيجان الجنسي ولنا كذلك دماغ ثدييـاتي (mammiférien) يتعلّق بالجهاز الليمبي (Système limbique) وهو الذي يساعد على تطوّر المشاعر لدينا كما أنّه يتوفر لدينا الكورتيكس والكورتيكس الجديد (Le cortex et la néo- cortex) اللذان طوّرا بطريقة مذهلة دماغ الانس

العارف وهما مقران لعمليات العقلنة" (21) ولسنا نهدف من خلال إرساء العلاقة بين ثالوثية الدماغ في العلوم المعاصرة وثلاثية الاعداد الرمزية ذات الحكم المتميز في القصيدة (I او II وIII) الى القول بأنّ هناك تطابقا بينهما في المتصورات أو في عوالم الحقائق وإنما نرمي من خلال ذلك إلى إبراز صلة التناظر بين نسقين من البنى الثلاثية بالرغم من تباينهما على مستوى التصوّر ونمط المعقولية فإذا ما حاولنا إقامة توازين المكونات لثالوثية الدماغ في المعقولية الموضوعية والمكونات المحاورية للصور الرمزية في المعقولية الشعرية من خلال المقاطع الثلاث تحصلنا على التماثلات التالية :

العقولة الموضوعية :	دماغ زواحفي (العدوانية. . .)	دماغ ثدييياتي (المشاعر الأهواء. . .)	دماغ الانس العارف (العقلنة)
المعقولة الشعرية :	II (؟) "حديث الريح"	II "حديثالأرض- الأم"	I "حديث الكائنات"

ومما يؤكد هذا التوزيع علاقة الشاعر الانسان بالأرض إذ يعتبرها أما له (ب: 12 ولما سألت أيا أم هل تكرهين البشر؟") والمهم في هذه الصورة الرمزية لا يتمثل في العلاقة الثنائية بين الانسان (أنا الشاعر المتلفظ في النص) والأرض المولدة له (مصنوع أو مخلوق أو ناشئ من طين) فهذه العلاقة موجودة في العديد من الثقافات بما في ذلك الثقافة التوحيدية وإنما يتمثل في العلاقة الثلاثية الجامعة بين ذينك العنصرين وثالثهما الريح الذي يظهر في بعض الأساطير الثقافية (بابلية، رومانية، إغريقية. . .) كزوج للأرض وكعامل إخصاب وإنجاب في زواجه بها عندئذ يصبح ارتباط "الريح" (أو "العاصفة الممطرة" أو إلاه العاصفة". . .) "بالأرض" على المستوى الرمزي تعبيرا استعاريا عن الهيجان الجنسي والعدوانية ملحقا "بالدماغ الزواحفي". لكن ما العلاقة بين دماغ الانس العارف ("أو عملية العقلنة في المعقولية الموضوعية) و"حديث الكائنات" في المعقولية الشعرية؟ إنّ العلاقة بينهما ليست بديهية ولكنها ليست منعدمة تماما وإن كانت المعقولية الشعرية تنحو الى اخضاع منطق العقلنة الى منطق الأهواء وبالتالي إلى تغليب الادراك الحسي والحواس على الادراك التجريدي والعقل. وهنا تكمن قوتها كما تبين للمعقولية الحالية بعد أن أدركت عجز العقلانية وذلك بالرغم من طغيانها وقدرتها التي لا تقهر إلا بالتحكم في "الأهواء المعرفية". وأوّل الأهواء ومصدرها هو من الذات في الاعتراف لها بوجودها كذات وهو مدار القصيدة بكاملها وخاصة مدار المقطعين المؤطرين لها (م : I وVII) و المكونين على المستوى الكمي للأبيات من العددين 5 و7 ويمثل كل من العددين عنصرا ناتئا في اللغة المثلى الموظفة في القصيدة خاصة أنهما يشتغلان كحدّين محيطين بأقصى أقاصي عالم المعنى. وقد سبق لنا أن نظرنا في العدد 7 المكوّن لفضاء الأبيات في النهاية : وسنحاول فيما يلي أن نتمحّص العدد 5 المكوّن لفضاء الأبيات في البداية وذلك من خلال تعالقاته بالأعداد الأخرى المتصلة به (6 ، 10 و12) وبالآفاق التناصيّة والثقافية التي يفضي إليها.

يحظى العدد 5 في نسق اللغة الرمزية عند الشابي بمكانة خاصة إذ هو كالواحد يبدأ به الكلام ولا يتكرر إلاّ مندمجا مع مجموعة أخرى من الابيات. وفي الديوان لانجد أثرا للخماسية المتفردة إلاّ في موضع واحد (قصيدة : الرواية الغريبة) حيث يعرّف الشاعر الانسان بكونه حيوانا مقيّما حسب التعبير النيتشاوي. لكن ماذا يعني هذا الحكم المتفرد الذي أضفى على الخمسة في الديوان وفي القصيدة حتى أنه جعلها تبتدئ مرتين: مرة أولى في البداية بخماسية المقطع الأوّل ومرة ثانية بعد النواة (م IV) في المقطع الخامس (م V) الذي يفتح الجزء الثاني بعشرة أبيات؟ إنّ رمزية الخمسة تمثل مكانة مرموقة في عالم التصورات الأسطورية والدينية في العديد من الثقافات. يحيل هذا العدد في الثقافة الهندية الى سلالة الآلهة بنضافا (Pandava) وهي سلالة تردّ في أصلها الى الخماسية التالية (,Arjuna Bluma, Yudhisthirà Nakula, Sahadèva) (22) وفي الثقافة البوذية يتخذ قيمة مزدوجة إذ يشتغل في الآن نفسه كحامل للأصناف المكونة

للكون ومحدّد لعدد أتباع بوذ وأوليائه الصالحين (23) وليس هذا المعنى المرتبط بعالم الآلهة بغريب عن الخمسة في الثقافة العربية قبل الاسلام ذلك أنّ الثلاثية السامية بعد الاصلاح الديني الذي قام به عمر بن يحيى وقصيّ في مكة (في القرن IIIم) أفضى الى تبلور خماسية من الآلهة تتوزع حسب الفضاءات القبلية للمجتمع المتعدد الأجزاء آنذاك (24) ثم اتخذ العدد (5) مع الاسلام أشكالا أخرى من التحقيق فارتبط بعدد الفرائض وبعدد الصلوات في اليوم الواحد وبالقراءات وبالمعلقات أو ببعض أصناف الشعراء (25) كما نجده يعبر المعقولية لنحوية (الاسماء الخمسة ، الأفعال الدالة على الزمنية ضمن جدول كان وأخواتها" والدالة على الظنّ والرجحان"...) ولعلّ في هذا التقاطع والتواصل بين الثقافة العربية الاسلامية مع الثقافات الشرقية الأخرى وخاصة منها البوذية ما يجعلنا نضع موضع تساؤل الموقف الانتروبولوجي الذي يرى في تلك الثقافة وفضائها الجغرافي عامل فصل بين الشرق البوذي والغرب المسيحي باعتبارهما فضاء في مكونين لعالم واحد (26) وتأكد لنا مشروعية هذا التساؤل وملاءمته إذا ما ألحقنا المعطى العدديّ (5) بجهاز اللغة المثلى (الصوفية التأملية) الذي يجمع بين كل هذه الثقافات كما برهنت على ذلك عدة بحوث معاصرة (27).

لكنّ الشابي لم يستعمل ذاك العدد كما ورد مقترنا بالتصوّرات أو الممارسات الطقوسية الدينية بل وضعه في إطار تصوريّ آخر إذ جعله مرتبطا بالحواس أي بالمنافذ التي تصل بني عالم الذاتية الداخلي وعالم المواضيع والمراجع التي تملأ رحاب الواقع الخارجي. وهكذا يفهم بناء القصيدة انطلاقا من الخمسة على أنه اقرار لنمط من مبدوئية المعنى أو لنمط من لا مبدوئيته فكأنه بذلك يعني أن البدء يبدأ بالحواس ومعها شأنه في ذلك شأن بعض الميديولوجيين اليوم عندما يقرون بأن الانسان "يفكر برجليه" (أي حسب سياق الواقع) ثم تصعد الفكرة فيما بعد إلى رأسه. ومن ثمة تتضح لنا بعض معالم اللغة المثلى كما ترسيها العناصر العددية المترابطة. فانطلاق المعنى من الخمسة في بداية القصيدة (م I) ومن ضعفها في بداية الجزء الثاني (م V: 10 أبيات) وانتهاء هذا المعنى الى السبعة في آخر القصيدة (م VII) وفي آخر الجزء الأوّل منها (م III) علامة دالة على الحدود التي يجول في فلكها ذاك المعنى وهي حدود لتراوح بين قطبين: قطب المنطلق المتمثل في عالم الذاتية والحواس الخمس وقطب ارتسام القصدية وتبلورها المتمثل في عالم الفضاء الكوني (بأجرامه وكواكبه المتعددة) والوصل بين هذين العالمين عبر "المحسوس" بمنحييه

وبما أن المكوّن الأوّل أقل بداهة من الثاني فإننا سنوليه عناية خاصة وذلك بالبحث عما يؤيده في البعض من قصائد الديوان وستخول لنا الشفرة العددية ورمزيتها فتح آفاق اللغة المثلى عند الشابي على الرمزية العددية المثلى في الثقافات الأخرى ولعلنا بذلك نكون قد برهنا بما فيه الكفاية على مالشعر الشابي من صلة بالشعر الرمزاني.

الملموس "وغير الملموس كما يبدو ذلك من خلال المقطعين (م II وVI) وما يوظّفانه من الاعداد أي (6) وضعفه (12) وقد ورد هذان العددان مرتبطين بصورتين رمزيتين تتجسد من خلالهما مختلف أوجه المحسوس: صورة "الريح" (محسوس وغير ملموس) في المقطع الثاني وصوة "الربيع بكل ما يتبعه من مظاهر (المحسوس والملموس). وتخوّل لنا هذه الملاحظات المختصر أن نتبين بعدا من أهم الأبعاد الدلالية في شعر الشابي وهو البعد الأهوائي الناتج عن كيفية تصرف الحواس في معطيات العالم الخارجي وعن الشفرة الحسية التي يعتمد عليها ذاك التصرف (المسموعات، المرئيات، المشمومات... مكوّناتها وقيمته جوادلها سواء كانت ايجابية أو سلبية). وهنا يتجلى لنا حكم الخماسية التي افتتحت بها القصيدة: إنها مقطوعة مبرمجة للبعد الأهوائي تقدمه في شكل توليف مختصر ومكثف وتوكل مهمّة بسطه وتحليله للقول الشعري الذي يلي ذاك المقطع في القصيدة ويتعلّق هذا البعد الأهوائي بنمط معيّن من أهواء الجمعنة والأنسنة: أهواء الارادة والأمل المحققة لكيان الذات الجماعية (الشعب) التي لا وجود ولا تحقيق للذات الفردية بدونها ولهذه الأهواء كما هو معروف في سيمياء الأهواء (semiotique des passions) قيمة خاصة إذ تكوّن الأرضية التي تنهض عليها مختلف الأهواء الأخرى. فهي كما ينعتها هرمان باريت "أهواء للهوى" (28). فكأننا بالخماسية في بداية القصيدة صورة استعارية مماثلة لصورة استعارية أخرى وموازية لها ألا وهي صورة المقدمة التي تتصدر كتاب الطبيعة (29) أو صورة

المفتاح الموسيقي الذي يقرأ به نشيد الحياة (ب: 61) لكنّ هذه الاعتبارات حول البعد الأهوائي في شعر الشابي وكيفية توظيفه لتثقيف الانسان وترويضه وتدريبه على نمط جديد من ممارسة مهنة الحياة يخرج بنا عما نحن بصدد النظر فيه من المسائل المتعلقة باللغة المثلى وتمظهراتها الرمزية.

لقد ذكرنا منذ حين أن الخماسية في المقطع الاول (م I) والسداسية في المقطع الثاني (م II) وردتا مرتبطتين بالمقطعين الخامس (م VI والسادس اللذين يمثلان صورتين مضاعفتين لهما (م V : 10 أبيات، م VI : 12 بيتا)، وقد أطلنا الحديث في شأن العدد (5) لما له من أهمية في اللغة المثلى التي يسعى الشاعر الى تكوينها الا أننا تركنا جانبا كل الاعداد الأخرى المرتبطة به سواء كان ذلك على مستوى عدد الابيات (5/ 6 من ناحية 10/ 12 من ناحية أخرى) أو على مستوى عددا الرتبة (م V ، م VI).

فهذه الأعداد لها رمزية معروفة ومعترف بها في مختلف الثقافات كارتباط العشرة بضارب الواحد مع الكثرة الشاملة في أصغر صورها (1X 10) وكاقتران الاثني عشر بأشهر السنة وبحياة القمر بكل ما يوحي به هذا العنصر الأخير (عنصر القمر) من ايحاءات أسطورية تعود بنا الى الديانات الزراعية القديمة ومنها ديانات أشور (أي الشور) أما الستة فمن مدلولاتها مدلول زمن الخلق وإنشاء الكون من قبل الاله قبل أن يتخذ لنفسه اليوم السابع من الاسبوع يوما للراحة كما ورد ذلك في بعض الثقافات الشرقية القديمة. وقد عرفت هذه الاعداد العديد من التخريجات فاقترنت العشرة في بعض الثقافات بقواعد الحياة (الوصايا العشر في اليهودية...) والاثنا عشر في بعضها الآخر بعدد الأفراد في الاسرة أو بعدد القبائل (اسرة يعقوب وعدد القبائل في الثقافة اليهودية...) وفي ثقافات أخرى بصنف من أصناف النحل (الاثنا عشرية في الثقافة الاسلامية...) أما نصّ القصيدة فقد وصل بين هذه الاعداد وأنماط معينة من المحاور نجدها تشتغل كنماذج مثلى أو كحوامل لرمزية ثابتة ومتواترة في ثقافات جدّ متباعدة، وهكذا ننتقل من المكوّن العددي في اللغة المثلى لدى الشاعر الى المكوّن المحاوري أو بالأحرى الى أوجه الترابط والتفاعل بين هذين المكوّنين.

إنّ أوجه التعالق والترابط بين مقاطع القصيدة كما بدت لنا من خلال التناظرات العددية لا معنى لها في حدّ ذاتها وإنما تستمد معناها من الصور والمحاور المواكبة لها والمجسدة لامكاناتها وبالتالي فإنّ المكوّن العددي يمثل النحو التجريدي للغة المثلى وهو مكوّن لا يمكن تصوره ولا اشتغاله في تلك اللغة بمعزل عن مكوّنها الدّلالي فكلاهما مكمّل للآخر ومرتبط به ذلك أن الأوّل يشتمل على البنى النحوية بكلّ ما يفترضه النحو من عناصر صيغية (أصناف الاعداد اللافتة) وقواعد تركيبية (علاقات التتابع والتعاقب بين الاعداد).

أما الثاني فيتعلق بالمحتوى الدلالي بكل ما تحتمله الدلالة من أبعاد تعيينية إرجاعية أو تضمنية رمزية (محاور، رموز، تأويلات لهذه أولتلك...) (*)

(*) هذا جزء أول من دراسة للاستاذ العروسي القاسمي، ننشر بقيتها في العدد القادم (التحرير)

من شعرية الشعر
إلى شعرية الكلام عند القدامى

الطاهر الهمّامي*

اقترن توطد البنية في أذهان الشعراء، عدا عامل النقلة الحضارية التي شكّلت الأرضية، بتطور مفهوم الشعر ومحدِّدات " الشعرية " (1) وبداية تبلور ممارسة ووعي نصيين سينقلان الفحولة من الشاعر إلى الشعر (2) وعزوف عن المتصورات التقليدية سليلة البداوة كالمحدد الماورائي عند القدامى إلى مُوفًّى الأموية والذي هو بقية باقية من علاقة الشعر بالسحر جعلت الشعراء يتفاضلون بشياطينهم ومنازلها (3) والمحدَّد الدموي الذي جعل علو النسب من شروط علو الجاه الشعري (4)والمحدد العرقي-الاجتماعي الذي أنطق الفرزدق (وبعض لاحقيه) بتحقير

شعر "العبيد" تعميما لهجوه نصيب العبد الأسود مقابل مدح شعر الأسياد (5) والمحدّد الخُلُقي الذي جعل الشعر عند شاعر الإسلام، حسان، صدقا أو لا يكون (6) والمحدّ الذكوري الذي كان في أصل تعيير النابغة الجعدي لمهجوته ليلى الأخيلية وتعيير الفرزدق لبعض خصومه و"خصي" جرير وابن لجإ لمهجويهما وفخر أبي النجم الراجز بشيطانه "الذكر" :

إنّي وكلَّ شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر (7)

وهي محددات لصيقة بالشاعر قائمة خارج الشعر مشتقّة من سلّم القيم القبلية والدينيّة (8) ومنذ بداية العصر العباسي وتطوّر الحرف والصنائع وتنامي الجدل الفكري بين أهل العقل وأهل النقل (9) واتساع المسافة بين " مطبوع " الشعر و" مصنوعه" أخذ حظّ التفاسير الخرافية والغيبيّة للظواهر في التراجع ووضع اعتقاد القدامى موضع النقد والتفسير النفسي والبيئي على ألسنة المتعقّلين (10) ومن خلال شعر الشعراء وشعرهم على الشعر، وتنظيرات النقاد الذين رأوا للشعر "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم " (11) ورأوه " صناعة وضربا من النسج وجنسا من التصوير "(12) و" نظيرا للنسج ... والصياغة والبناء والوشي والتحبير... والتفويف والنقش..." (13) وعلى هذا الأساس حاول بعضهم إثبات أن للجمال أسبابا تجعل الشيء جميلا وأن من الممكن الوصول إلى معرفتها وإدراكها ولا دخل لأي عامل خارجي بالتالي في تحديد شعريّة الشعر وتصنيف الشعراء وطبقاتهم(14).

ولعلّه ليس أبلغ دلالة من جواب حماد الراوية لما سئل عن الأخطل النصراني فقال : "ما تسألوني عن رجل قد حبب شعره إلي النصرانية" (15).

ومن حكم الأصمعي (ت 213 هـ) في حسان: "هذا حسان فحل من

* كاتب وجامعي.

ومثلما تقلص حظ العناصر الخارجية في تحديد الشعرية وعيارها، بمرور الزمن، وجدنا أن ثنائية الشعر والنثر كانت تترك مكانها، على عهد أبي الطيب، مشرقا وعهد ابن درّاج مغربا لوحدة قيس بديلة هي الكلام

فحول الجاهلية فلما جاء الإسلام سقط شعره" (16) ومن قول أبي الفرج (ت 356هـ) في الحطيئة يقدم شخصه (خُلُقَه وخَلْقَه ونسبه ودينه وهيئته) تقديما لا يبقي له ولا يذر شيئا يُحَبّ: "كان الحطيئة جشعا سؤولا ملحفا دنيء النفس، كثير الشر، قليل الخير، بخيلا، قبيح المنظر، رث الهيئة مغمور النسب، فاسد الدين "ثم كأنما يستدرك على ذلك وينبه قارئه إلى المفارقة حين يقابل شعر هذا الزري بشعر غيره "(17). وكذا كان حكم الأصمعي في بشار "خاتمة الشعراء" (18). إن حسن التأليف صار في وعي الشعراء والنقاد هو الفيصل بين الشاعر وغير الشاعر فـ "أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ولو أحسنوا تأليفه لكانوا شعراء كلهم" (19)

ولعلّ التحوّل في النظر إلى مأتي الشعر والشعرية قد لقي تجسيده الأوفى على يد الحسن بن هانئ وبدءاً منه (20) فقد قلب الموازين التقليدية التي بها حددوا شعرية الشعر: ميزان النسب رأس منظومة القيم العربية القبلية حيث فاخر، على سبيل المحاكاة الساخرة، ببُنُوّته للخمر "أنا ابن الخمر" (ص 374)وميزان الحماسة وقود وجود الإنسان العربي حيث قابل حربهم بحربه وفخرهم بفخره على سبيل التقليد الساخر "الماكر" أيضا، من قبيل [هزج]

-إذا عبّا أبو الهيجاء للهيجاء فرسانَا
جعلنَا القوسَ أيدينا ونَبلَ القَوسِ سَوسَانا (ص 198)
-إذا أجرى أمينُ الله في الحلْبة أفراسَا
أقمنَا حلْبةَ اللهوِ فأجرينَا بها الكَاسَا (ص 217)

وعدل عن مفاهيم القدامي للجود والشجاعة والفتوّة والسيادة والحلال والحرام والجميل والقبيح [خفيف]:

لا تلُـمني عـلَى التـي فَتنَـتني
وارتـني القـبيحَ غَيرَ قبيـح (ص 24)

لقي جميلَه في "الحرام" و"المدنّس" و"المذنب" و"الشاذّ" و"المخنّث" و"اليومي" (21) فهو، مَقيسًا بأقيسة "الأوائل" (سلطانهم يمتد حتّى موفى الأمويّة) لمقومات الشعرية يقع خارج حدود الاعتراف، ولعل ذلك هو مدلول استدراكات "علماء الشعر" ونقاده في زمانه، الذين لم يجدوا بدّا من أن يقرّظوا شعره (جرّاء الطارئ على مفهوم الشعرية) تقريظا مشفوعا بـ "امتناع لامتناع" حَمَلَتْه "لولا" (جرّاء الحرج الأخلاقي الذي يسبّبه) على غرار قول ابن الأعرابي (ت 231 هـ): "لولا أنّ أبا نواس وضع نفسه بهذه الأدناس والأرفاث لاستشهدت بشعره واحتججت "(22). وكذا كان موقف أبي عبيدة (ت نحو 210 هـ)وأبي عمرو الشيباني (ت نحو 213 هـ) وابن السكّيت (ت 246 هـ) وابن خالويه (370 هـ). نقض النواسي وأضرابه منْ جيل المحدثين عيار "الفحولة" وأعلنوا تمرّدهم على مرجعيّة القديم، وأسهم ذلك في ظهور عيار نقدي جديد، اجترأ أصحابه على إحدى المسلّطات الخارجية في تقييم الشعر والشعراء ألا وهي السّبق الزمني (23) فقد قضى المبرّد(ت 285 هـ) أن "ليس لقدم العهد يفضل القائل "(24) واحتجّ ابن قتيبة (ت 276 هـ) بأنّ الله "لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خصّ به قوما دون قوم" (25).

وقضى القاضي الجرجاني (ت 292 هـ) أن "الدين بمعزل عن الشعر" (26) و"إذ كان والشعر إنما هو قول فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد" فيما رأى قدامة (ت 337 هـ)(27) وانتهى أبو هلال (ت 390 هـ) إلى أنه "يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء" والآمدي (ت 371هـ)" إلى أن "ليس الشعر عند أهلالعلم إلاّ حسن التأتّي وقرب المأخذ واختيار الكلام" (29) وهي صفات ألصقت بهيئة المبنى والتشكيل. وبنى بعض الدارسين على هذه الدّلائل "أنّ النزعة التي سيطرت على النقد العربي منذ قدامة إنّما هي نزعة "الفن للفن"إذا أردنا أن نعبر بصيغة معاصرة عن تصور عربي قديم للعمل الشعري "(30) وأن "هذه النزعة الشكلانية ستبلغ ذروتها مع العسكري الذي اعتبر أن الشأن ليس في إيراد المعاني ... وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه "(31).

وبلغ منحى التخلي عن العوامل الخارجة على الشعر في عيار الشعر أقصاه عند حبيب بن أوس الطائي الذي أرجع

السحر إلى الصنع والابداع إلى " التركيب " وبات الشعر -وهو "صوب العقول "-صناعة تحكمها أحكام الصنائع كلّها وقوانين إجرائها وإتقانها. ولم نعثر على من وعى وعيه النص في دلالته الحرْفية. وإذا كانت الـ" سيارة" صفة من صفات قصيدته ما انفكّ يفاخر بها فإن فعل " التركيب " (32) الذي ظل يمارسه من شأنه أن يجعل " تركيب سيارات الشعر كتركيب سيارات" المعدن، العمدة فيه على " الفكر والساعد"، ولا شيء عدا ذلك من نسب أو حسب أو عرق أو دين أو خلق أو خلاق أو سبق زمني أو جنس أو صلة مزعومة بالجن(33).

وما نظن النقاد المحدثين عدلوا عن تحديد القدامي لمآتي الشعرية إلا واقعين تحت تأثير النقلة الحضارية، مسبوقين بإبداع الشعراء إلى هذا التصوّر الحرْفي الذي جسدته ممارستهم الشعرية أو أعلنوه في شعرهم على الشعر، ومثّل "الحوليون المحكّكون "طلائع هذه النزعة منذ أخرة الجاهلية، حتى عدّ الأصمعي زهير والحطيئة من " عبيد الشعر" لذهابهما مذهب التنقيح والتثقيف الذي قال فيه الثاني : "خير الشعر الحوليّ المنقح المحكّك" فيما كان الأول يسمّى أكبر قصائده الحوليّات، ومبكرا سار على غرارهما سويد بن كراع وعديّ بن الرّقاع (34).

ومع ذلك "كان النقد، في القرن الثالث الهجري دون مستوى الابداع الشعري" (35) وإن بدا لنا غلوًا قَصْرُ جهد النقاد على قبول الشعر المحدث " وتعليله بكونهم " لم يعرفوا كيف يكتشفون معنى التحول الذي حققّه، أو طمح إليه، ولم يعرفوا بالتالي كيف ينظّرون له" (36) فتضافر جهودهم، كما دلّت الشواهد، على الاطاحة بجانب هامّ من محدّدات الشعرية العربية، البدوية والعقديّة، أمر لا يستهان به وإن هم أجملوا في الغالب ولم يتوسّعوا، وظلّوا قاصرين عن مضاهاة قدرات المبدعين الاستكشافية واللحاق بتطلعاتهم والقبض على أشواقهم(37).

وعيار الشعر عيار تقبّل، و" التقبّل مناط وجود الأدب وحياته، فهو أوّل موقع لرصد الأدبية التي يكون مناطها آنذاك " ما يحدثه النصّ من وقع في المتقبّل" (38). على أن المبدعين، وهم يصطدمون بالسائد، وينشدون متقبّلا فهمًا يفقه إبداعهم ويحقه، وإن تعذّر عليهم وجوده عادوا ولسان حالهم يقول مقال البحتري [بسيط]

عليَّ نحتُ القوافي من مقاطعها
وما عليَّ لهمْ إن لَمْ يَفهَمِ البَقَرُ (II -308)

ظلّ كل من أبي نواس وأبي تمام وابن الرومي وأبي الطيب، إذا اقتصرنا على أقطاب، خلف هذا المتقبّل يطلبونه. قصارى الحسن"ذو العيان "(39) عساه يرى مرآه فيشاكل مشاكلته طارف الحياة والحضارة، وقصارى حبيب "ذو الحجا" (40) عساه يغوص مغاصه ويخيل خياله فيغرب إغرابه فيما كان همّ عليّ لـ "علق الصدر من حرّ شعره" متقبلا يدري "ما قيمة العلق" (IV-334) وكان أحمد يروم المرام نفسه بعبارة أخرى : "من لي بفهم أُهيَّل عَصْرٍ . . ." (III-277).

بَيد أن هؤلاء، وخاصة الثالوث الأخير، أوهموا، أو توهّموا، أو زعموا أنهم ظفرو بمنشودهم في شخص الممدوح الذي عقدوا على وجوده ونقوده وجود الشعر وبقاءه، واستثنوه من "التبقّر" الشامل الذي رأوه أصاب الخلق، وألحقوه، متقبّلا، بمصافهم، مبدعين، أو وضعوا زمام الأمر كلّه بين يديه . لقد باتت شعريّة الشعر، زمن احتراف المديح رهينة مال الموالين. وبدا للمداحين أن قدر ما يُعْطَوْنَهُ، على الإنشاد، من قدرما يُنشِدُون، فعدّت الجائزة عيارا وغدا وزن الشعر من وزن السعر، وإذا كان هذا نقدا فمن وزن النقد .

"تداركه!" (يترجّى أبو تمام - III-183) و"أحييتَ مَيْتَ الشعر" (يتنفس الصعداء ابن الرومي II-69)و" أحييتَ للشعراء الشعر . . ." (يقع حافر أبي الطيب على حافر أبي الحسن-III-117)بل صارت "غرابة الغريبة " وقصارى شعريتها عند الطائي من "المُغْرِب " الذي قيلت فيه " فأحسن مُغْرب في مُغْرب " (I-112) على أنه لئن طوّرت السوق تقييما للشعر مرتبطا بالمال، وتوّجت رعاة الشعر وشُراته متقبلين أفذاذا ، أو قل " مبدعين "، وأعادت الاعتبار مجددا إلى عامل خارجي في تحديد الشعريّة (الحسب والنسب) فقد وازى ذلك ربطها بجودة المصنوع ومهارة الصانع وتحكمت تقلبات السوق وطبيعة العلاقة بين طرفيها في سهم كلّ منهما فتارة مناط الشعرية إغراب " الناقد وتارة إغراب " المنقود " وتارة شركة بالتساوي، وظلّ الأمر مراوحة بين " القيمة التبادلية " " والقيمة الاستعمالية للبضاعة الشعرية، إذا استعرنا المصطلح الاقتصادي.

ومثلما تقلص حظ العناصر الخارجية في تحديد الشعرية وعيارها، بمرور الزمن، وجدنا أن ثنائية الشعر والنثر كانت تترك مكانها، على عهد أبي الطيب، مشرقاوعهد ابن درّاج مغربا لوحدة قيس بديلة هي الكلام بعد أن رُووِحَ بالكلام طويلا بين مقابل للشعر (41) حينا وكونه جذعا مشتركا له وللنثر حينا (42).

وبدا لنا أن شعراء الزمن المتأخر وأدباءه إن علَوًا على هذا

التناقض إنما كانوا يتحركون ضمن مفهوم البلاغة عند البلاغيين بما هي قوانين كليّة عابرة لأجناس الكلام ومقيمة تقسيمه على أساس المقابلة بين بليغ وغير بليغ ، وكأن هؤلاء كانوا يقفون على عتبة وعي إنشائي جعلهم يميزون بين " الشعر نمطا للكتابة والشعر صفة للكلام . . . بين الشعر والشعرية . . .أي بين الوجه المخصوص للكتابة والقوانين الانشائية الكلية التي لا يمثل النمط المخصوص إلا إمكانية من إمكانيات تحققها"(43) وهو وعي كان كفيلا بأن يضع أهله فوق التقسيم القديم (شعر -نثر) والنزاع الذي رافقه.

كان ابن حمديس (ت 527 هـ) صريح الاستخدام للكلام وحدة قيس جامعة ومجال إبداع غير مقصور على " الموزون المقفى " بل وجدناه داعيا إلى ميزان آخر، شبيه بميزان المعدن النفيس ، يوزن به" بديع الكلام "[خفيف]

زِنْ بديعَ الكلامِ وزْنًا مُحرَّرْ

مثلما يُوزَن النُضارُ المشجَّرْ (ص 204)

ولـ " بديع الكلام " عند هذا الصقلي دلالة اجتماع الشعر والنثر في نموذج المتكلم المبدع أو البليغ الذي بدأت ملامح صورته تلوح منذ القرن الرابع، فجاء تعريف " أحسن الكلام " وتنزيله " بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم " عند صاحب " الإمتاع والمؤانسة " (44). لقد كانت الشعرية تبدو صفة للشعر دون سواه قبل أن تشمل الخطاب النثري الذي لم يعد مقصورا على وظيفة الإبلاغ وحقّق بعدُ من وجوه التجمل في المقامات والرسائل والفِقَر الوصفية ما نزّله منزله الفن، حتى لكأنّه كان يمعن في محاصرة الشعر باستعارة زيّه أو أنّ الذي كان يحصل هو على العكس، " ردّ النثر إلى الشعر بإغراقه فيه وتطويقه بوسائله. . . تعبيرا من تلك الثقافة عن رفضها الخروج عن دور الشعر الذي شبّت على غنائيته "(45) أو أيضا، لعلّ مسعى التوفيق والمصالحة وتجاوز الضديّة القديمة، في الظروف الجديدة، كان هو الدافع. وما من شك في الدّور العائد إلى الكتابة وبلاغة المكتوب من هذا القران المعقود بين الشعر والنثر والمتجسّد في " بديع الكلام" (بعبارة ابن حمديس ،ص 204) أو "نجوم الكلام "(بعبارة المعتمد، ص 95)و" كلامُكَ حُرّ" (بعبارته أيضا، ص113) أو بعبارة ابن خفاجة الاستعارية[طويل]

كلامٌ يَرِفُ النَّورُ في جنَباته

وتندى به تَحْتَ الهَجيرِ الجوانحُ(ص 79)

ووجدنا أبا تمام، في القرن الثالث، أحفل الجماعة بالمكتوب وجماليته والكتابة وبلاغتها (46) لما توطّد بينه وبين بعض أدباء وجهاء الكُتّاب من صلات ودّ وإعجاب لا تشوبها شائبة التدافع التقليدي، أو هكذا كان يبدو الأمر. يستوقفك خاصّة ما ضمّن لاميته في محمد بن عبد الملك الزيّات وبائيته في الحَسَن بن وهب، من شعر على نثرهم (بأبعاده الخطيّة واللفظيّة والمعنوية). فقد استهلّ مقطع الكتابة من تقريظ الأول قال، يصف قلمه وسلطانه وخطورته شأنه بين أصابعه [طويل]

لَكَ القَلمُ الأعلى الذي بشَباته

تُصابُ من الأمر الكُلى والمفاصلُ (III-122)

واستهلّ المقطع ذاته من تقريظ الثاني يصفَ كتابه ووقعه [وافر]

لقد جلّى كتابك كلّ بثّ

جو وأصابَ شاكلةَ الرّمي(III-355)

وأدار المعنى على علوّ قيمته الكتابية (خطا ولفظا ومعنى)

فكائنٌ فيه من معنى خطير وكائنٌ فيه من معنى بهيّ

كتبتَ به بلا لفظ كريه على أذن ولا خطّ قميّ

وانتبه بذلك إلى بُعْد المكتوب في بلاغة الكلام، بناء على تغيير شروط إنتاجه وبثه وذلك " لن يمرّ دون تأثير في ملامح الشعريّة" (47)ولعلّ أحدا لم يبلغ مبلغ البحتري في إحاطته بهذا الجانب وهو يقرّظ محمد بن الملك الزيات ويصف وجوه افتنانه كاتبا وصفَ افتنان الشاعر[خفيف]

مشرق في جوانب السمع ما يُخْلِقه عَوْدُه على المستعيد (II-329)

في نظام من البلاغة ما شكّ امرُؤ أنّه نظامٌ فريد

وبديع كأنه الزهرُ الضّا حكُ في رونق الربيع الجديد

وعلى هذا المنوال نسج شعراء وكتاب من أمثال ابن المعز وابن الزيات وأحمد بن إسماعيل متجاوزين الوظيفة النفعية للكتابة إلى مظهرها الجمالي وتجلياتها الذوقية.

وعاود أبو الطيب في القرن الرابع، بطريقته هذا الاحتفاء، وهو يمدح ابن العميد، ويقرّظ إنشاءه ، ولولا المعرفة المسبقة لما شك أحد في كون الممدوح شاعرا والمقرَّظ شعرا اجتمعت له فضائل اليسر والسَّير والبقاء[كامل]

قطف الرجال القول قبل نباته وقطفت أنت القول لمّا نوّرا

فهو المشيّع بالمسامع إن مضى وهو المضاعف حسنه إن كُرّرا (II-273).

وفاخر كشاجم فخرا ضمّ إلى معنى اللفظ المميّز، مفردا ومركّبا، معنى الخط المميّز [بسيط]

خطٌ يروق وألفاظٌ مهذّبة

لا وعْرة النظم بل مختارة سهلة (ص 261)

وزواج في نظرته بين بلاغتي المكتوب والمنطوق، المرئي

والمسموع ، وامتدت الصورة الاستعارية والتشبيهية عنده إلى مجال الأول [خفيف]

ويـــدي تحـــمل الأنامـــل منها

قلـــما ليـــس دمعـــه بالـــرّاقي

وسطـــور خـــططتها فـــي كتاب

مثل غيم السّحابة الرقاق (ص233)

وإذ دخلت العين حلبة التلقي فقد دبت الغيرة بينها وبين الأذن

غـــرر تـــظهر المســـامع تـــيها

حـــين يسمـــعنها علـــى الأحـــداق(ص 234)

لقد أغنى المكتوب شعريّة الكلام إذ أضاف بُعْد الفرجة، ودفع بالنثر إلي دائرة الضوء الفني، وبات "الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها" و"البيان اثنان : بيان لسان وبيان بيان " على ما أُثِرَ عن القلقشندي .

بيد أنه عـدا المؤلفات الدائرة على أدب الكاتب ما وجدنا بين نقاد الشعر من وعى هذا البعد الكتابي ونتائجه المترتبة في مستوي بلاغة المكتوب(48)، وفسّر به مشكل أبي تمام، مثلا، بل وجدنا الشفوية تحافظ على سلطانها والتقبل على معاييره رغم الشروخ التي أحدثها بعض المحدثين ، وجرّها التثاقف جهة التراث اليوناني، ومرة أخرى بدا الشعراء يخطون خطوة يقف دونها النقاد ويرون ما لم يروا (49) وكان ذلك من الدوافع التي دفعت بالشاعر إلى ركوب الخطاب الواصف، وتحمل عبء التبشير، وأداء الوظيفتين معا، وظيفته مبدعا ووظيفة الناقد ناقدا(50).

الهوامش :

(1) الشعرية اصطلاح عرفته المدونة النقدية العربية القديمة (ابن سينا وابن رشد في تقديم شعرية أرسطو، عبد القاهر الجرجاني يحلل فكرة النظم . . .) رغم بعدها على ألسنتهم عن المفهوم العلمي الذي بات لها في النقد الحديث حيث عنيت بـ "القوانين الكلية للأدبيّة" - انظر : مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص ص 11-18

(2) انظر : أبو تمام نصاصا، الطاهر الهمامي، الموقف الأدبي ع 312، نيسان 1997، ص 42- 43

(3) انظر لمزيد الاطلاع على معطيات هذا المنظور ما ورد منها في أخبار الزمان للمسعودي والموشح للمرزباني والجمهرة للقرشي.

وراجع في خصوص تراجعه عند المحدثين : عبد الفتاح كيليتو في :

Les Séances -récits et codes culturels chez Hamadhani et Hariri, ed. Sindbad, Paris 1983 P. 107

(4) فاخر كعب بن زهير بالانتساب إلى معدن أبيه، وغضّ من شاعرية جرير عند المصلتان العبدي، المحتكم إليه، ضعة قومه "كليب" وارتفع بالفرزدق (الأمجد) نسبه وهو " معيار عجيب في النقد لا يمت إلي الفن والجمال بسبب" -عبد الجبار المطلبي: الشعراء نقادا، بغداد ، 1986، ص 46-47.

(5) قوله[وافر]: فخير الشعر أكرمه رجالا

وشرّ الشعر ما قال العبيدُ

(6) قوله في مانسب إلى غيره أيضا [بسيط]

وإنّ أحسن بيت أنت قائله بيتٌ يقال إذا أنشدتَه : صدقا

(7) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الثقافة، بيروت 1964، ص 502

(8) انظر : مفهوم الأدبية في التراث النقدي، توفيق الزيدي، سراس للنشر، تونس 1985

(9) تابع حسين مروّة أطوارهذا الجدل بالدراسة والتحليل، انظر: النزعات المادية في الفلسفية العربية الاسلامية، دار الفرابي، بيروت، 1988

(10) انظر ما أورده عبد الفتاح كيليتو في موضوع " شياطين الشعراء " والتخلي عن هذا الاعتقاد بين المولدين والمحدثين : المرجع السابق ص 107 .

(11) طبقات الشعراء ابن سلاّم الجمحي، دار النهضة العربية، بيروت 1968 ، ص 3 .

(12) البيان والتبيين، الجاحظ، القاهرة، 1948، II-13 (13) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، مطبعة المنار، مصر، 1331 هـ، ص ص40-43

(14) عبد القاهر الجرجاني، أحمد أحمد بدوي ، القاهرة 1962 ص ص 89-93

(15) الأغاني أبو الفرج الإصفهاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992-1994، VIII-285 (16) الشعر والشعراء I-224

(17) الأغاني III-163 (18) الأغاني III-143

(19) الأغاني III-39 (20) لا يغرّن قوله يغازل ويعابث [طويل]:

فما زلت بالأشعار في كل مشهد أليّنها، والشعر من عُقَدِ السحْرِ (ص 264)

فالمقام هزل والسحر آل إلى مجاز يراد منه شدّة وقع الشعر.

(21) الديوان : 250، 303 ، 374، 693. . . إلخ (22) أخبار أبي نواس، ابن منظور، القاهرة 1924ص2

(23) وقف الأصمعي الفحولة على الجاهليين والمخضرمين دون سواهم ، انظر كتابه " فحولة الشعراء ".

(24) الكامل ، المبرّد، دار الكتب العلمية، بيروت 1987، I-29 (25) الشعر والشعراء ص 90
(26)الوساطة، القاضي الجرجاني، القاهرة 1951، ص63-64 (27) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ليدن، هولندا 1956، ص 69
(28) الصناعتين، العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، د. م ، 1952، ص137
(29) الموازنة، الآمدي، تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت 1944، I-423
(30) نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، أمجد الطرابلسي، ترجمة ادريس بلمليح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1993، ص122
(31) نفسه ص 126 (32) يقول [مج . المديد] : ليَ في تركيبه بدعٌ شغلت بالي عن السُّنَن
(33) ومع ذلك ظلّ الطائي يبدي حرصا على إثبات نسبة العربي. إن التطور الحاصل نحو أدبية الداخل لم يُلْغِ سلطان المحدّدات الخارجيّة عند بعض النقاد والكتاب. ويفيد الجدل الذي أثارته المفاضلة بين المنظوم والمنثور بالكثير من معطيات هذا التواصل-
انظر : حمادي صمود : في نظرية الأدب عند العرب، فصل المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها، جدّة 1990، ص ص89-124.
(34) الشعر والشعراء ص ص 22-23.
(35) أدونيس : الثابت والمتحول - الكتاب II: تأصيل الأصول، القسم IIIالفصلIV، الحركة النقدية الشعرية، دار العودة، بيروت 1979، ص 176
(36) نفسه (37) مثال أبي نواس وأبي تمام في ما حققاه من " عدول (écart) وما جسّده أوّلهما من " مشكالة للدهر" والثاني من وعي احترافي .
(38) مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص 10 (39) جاء في ميميته " البيانية" احتجاجه لشعر الحاضر والحاضرة بقوله [كامل]
تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في العلم (ص 58)
(40) انتهى في عينيته الفخرية إلى المباهاة [طويل]
بغرّ يراها من يراها بسمعه فيدنو إليها ذو الحجا وهو شاسعُ (IV-591)
(41) مثال ابن وهب الكاتب، في القرن الرابع ، حين عدّ " المنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام " - البرهان في وجوه البيان، بغداد، 1967 ص 160، وشأن اسحاق لا يختلف عن شأن سابقيه في مسعى القبض على تسمية لغير الشعر تبدو عصيّة.
(42) وذلك ما يدل عليه حديث ابن وهب عن " البلاغة والعيّ " ووقوعهما" في الشعر والنثر جميعا "(نفسه ص 161) وحديث العسكري عن " الكلام " وهو يحدّ البلاغة ويحدد مجال عملها " فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه وحسن رصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه " (الصناعتين ، ص55) (43) في نظرية الأدب عند العرب، ص 126
(44) الامتاع والمؤانسة أبو حيان التوحيدي، نشرة أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة 1953، II-145
(45) في نظرية الأدب عند العرب، ص 124
(46) انظر ما أورده القلقشندي من شعر الشعراء " في مدح فضلاء الكتاب وذم حمقاهم " -صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، القاهرة 1983، I-46-50

(47) Daniel Delas et Jaques Filliolet, Linguistique et poétique, Paris, 1973,p 164

(48) تحدث شربل داغر عن الناقد الذي مازال يتعامل مع القصيدة كأعمى أي دون أن ينظر أبدا إلى هيئتها الخارجية. . . " -
الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، 1988، ص 15.
والحق أن وعي بلاغة المكتوب بين دارسي الأدب لم يتحقق إلا حديثا في مجالات الشعرية، وعلم الدلالة (Sémiotique) حيث اتسعت الاهتمامات الفضائية بصورة موازية لتيار الشعر الفضائي (poésie spatiale) والقصيدة البصرية (poème visuel) وغداة تجاوز نزعة التمركز حول الصوت في الثقافة الغربية، وفي لسانيات أبي اللسانيات، فردينان دو سوسير نفسه. انظر، تخصيصا -Jacques Derrida , De la grammatologie,- Minuit,Paris, 1967,pp. 63-65 ,406
-Henri Meschonic, critique du rythme, Verdier,Paris, 1982
(49) استشهد القلقشندي على فضيلة أمية الرسول بحجة العتبي القائل " إن الله تعالى لم يعلّمه الكتابة لتمكن الانسان بها من الحيلة في تزييف الكلام واستنباط المعاني " . ولعمري إن هذه لحُجّة على فضيلة الكتابة وقيمتها الدلالية المضافة - صبح الأعشىI-43.
(50) الدواوين المحال اليها:
-ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، 1953
-ديوان البحتري : دار صادر، بيروت، د. ت
-ديوان ابن الرومي : شرح وتحقيق عبد الأمير علي مهنّا، دار و مكتبة الهلال، بيروت 1991
-ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف بمصر IILILI- 1951، IV- 1976
- ديوان أبي الطيب ، شرح البرقوقي ، مطبعة السعادة ، مصر 1938
- ديوان ابن حمديس، تصحيح وتقديم إحسان عباس ، دار صادر ودار بيروت، بيروت 1960.
-ديوان ابن خفاجة، تحقيق سيد غازي ، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر 1960.
-ديوان كشاجم، تقديم وشرح مجيد طراد، دار صادر، بيروت 1997.

شعريّة التّقبّل : انزياح القراءة / انزياح النص

خيرة حمر العين*

ان التطلع الى شعرية متكاملة موضوعيا ومنهجيا، لا يتم بالتركيز على عوامل دون أخرى وانما بالأخذ بكل الممكنات لأن العمل الأدبي ليس مجرد بنية جاهزة، إنه نتاج من الفوضى، والعبقرية، والتفرد ولعل ما يشهد لهذه الفرادة هو اختلاف التأملات النظرية التي يأبى أن يخضع لأي منها.

فهل يمكن لشعرية التقبل أن تمنحنا ما عجزت الشعريات النصية أن تزودنا به؟

كان يمكن أن تستمر الشعريات النصية نموذجا إجرائيا لتأمل النصوص الأدبية غير أن شعرية التلقي والتي ظهرت في نطاق ما يعرف بتحدي الجوهر الوصفي للبنائية كانت بمثابة المنعطف الذي استبدل سلطة النص بسلطة القراءة. ويرى أصحاب هذه الشعرية أن الدليل الادبي لا يتخذ مواصفات الادبية الا في أفق استجابة القارئ أي أن القارئ هو الذي يختبر طبيعة الأثر. وسوف نرى كيف انشأت شعرية التلقي مسافة لاكتشاف الابعاد الشعرية الغائبة ومحاولة استدعائها. وقد فسر كوهن هذه العلاقة بقدرة القارئ على الاستدعاء اذ الأمر عنده "لا يتعلق بالرسالة نفسها باعتبارها نسقا من الدلائل ولكنه يتعلق بالاثر الذاتي المتحقق عند المتلقي" (1). لقد كان كوهن بنيويا ولكن امتلاك رؤية تقبلية - لديه- هي من صميم الوفاء لشعرية الكتابة اعتقادا منه أن شعرية الانزياح هي صورة من صور نشاط القارئ أو هي الشكل المتحقق في وعيه. فالرسالة على قدر ما تبدي من الدلائل فان صلتها بالمتلقي تظل دائما أقوى. وفي مكان آخر يؤكد كوهن أن الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين : الانزياح ونفيه، تكسير البنية واعادة التبيين ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ" (2) .

أما موكاروفسكي فقد كان أكثر تحديدا بتمييزه بين العمل بوصفه جهازا والعمل بصفته موضوعا جماليا. ولقد طرح موكاروفسكي موضوعة العمل الادبي انطلاقا من بحث القيمة الجمالية. وأفرد لهذه الاشكالية ثنائية من نوع خاص تمثلت في تقابل العمل بصفته جهازا بالعمل بوصفه موضوعا جماليا مبرزا أن الجهاز هو المادية النصية للعلامة، بينما الموضوع الجمالي هو المدلول المترابط للجهاز في وعي القراء.

انه تحقيق دلالة لهذا الجهاز من جانب القراء وهذه الدلالة ذات صيغة تاريخية اجتماعية (3) والاهم من ذلك أن شعرية التلقي سوف تنقب في ما تعتقده الغائب الدلالي لمسار البنيوية. وهكذا سوف تنتقل بالعمل الأدبي الى أفق من الديناميكية، محاولة تطوير سلوك نقدي مغاير يتأسس بتفاعل البنية النصية المادية مع المتخيل الذهني للقارئ من خلال تلاحم العلامات النصية والمدركات الجمالية الواقعة في وعي جماعة من القراء.

* جامعيّة جزائرية من كلية آداب وهران.

ويعتبر ياوس امتدادا لانجازه، الذي ركز على التفسيرية (الهرمينوطيقا)، معتمدا على الرغبة الجادة في اعادة طرح سؤال الادب وعلاقته بالتاريخ. وعلى غرار هذا التأمل ارتبط التلقي لديه بالتاريخ العام معتقدا بذلك وجود عدة تلقيات أو أنواع كثيرة من التلقي، ولعل أهم المبادئ التي كرسها لذلك، هو أفق التوقعات الذي يستدعي بعض المعايير السابقة ويسترشد بها، من حيث كون التلقي ليس مجرد انطباع ذاتي وانما هو سياق معرفي متغير ومتجدد كما أضافت جمالية التلقي ما أطلقت عليه:

- أفق التوقعات
- المسافة الجمالية

كان إحساس ياوس بافتقاد الادب الى نوع من التلاحم مع الماضي كامتداد للمستقبل والحاضر بمثابة الدعوة الى خوض تاريخية جمالية تسترد العلاقة المفقودة بين العمل الادبي والسياق التاريخي الذي أثر في ولادته لا من حيث المنظور الانعكاسي (لوسيان، لوكاش) وانما باستدعاء الحدس الخالص الذي يبرر بامتياز قوة حضور الاثر الادبي بوصفه نتاجا جماليا وباعتباره أيضا دلالة فنية ترتبط بالتحولات التي تسهم في تطور الاثر أو تراجعه وهذا ما كشفت عنه جماليات التلقي لياوس التي "تذهب الى أن الجوهر التاريخي لعمل فني لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية انتاجه أو من خلال مجرد وصفه، والاحرى أن الادب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الانتاج والتلقي" (4) وسيتفرع امتحان هذه العملية بحسب اشكال التلقي واستراتيجيات القراءة، ويميل الاعتقاد الارجح- في هذا الشأن - الى تبني شعرية تقبلية تركز في المقام الاول على العلاقة بين النص وقارئه، وتسعى في المقام الثاني لتوضيح هذه العلاقة من خلال الاجراء العلمي وليس بمجرد الانطباعات الذاتية.

اذا كانت الشعرية قد نشأت بغرض تتويج "علم للأدب" موضوعه الادبية فقد يكون من باب الخطأ أن يرجى من هذا العلم أن يمنحنا معنى للعمل الادبي، ومن المعقول اذن ان نوافق بارت وهو يودع الفكرة التي "ترى أن في استطاعة علم الادب أن يعلمنا المعنى الذي يتحتم اعطاؤه للعمل، غير أن العلم لن يعطي أي معنى، ولن يسعى للعثور عليه، ولكنه، وان لم يكن كذلك فانه يصف المنطق الذي تولدت المعاني بموجبه (5). وإذا أرادت الشعرية اليوم ان تتبنى هذا العلم فان ذلك يقتضي اجراء متكاملا من العناصر ذات الصلة بالنص وبالقارئ في نفس الوقت الذي تثير فيه جدلا مع سلسلة العلاقات الواقعة خارج النص، ولعنا ندرك من غرض ياوس طبيعة هذا البدل حتى لا يقترن بتاريخ الادب وانما بتاريخ التلقي. لقد كان انتباهه لهذه المنطقة بمثابة الفسحة التي أخرجت التلقي من حيز التذوق الانطباعي الى أفق استجابة تأملي : أي كيف نهيء وعينا لمختلف الادراكات الجمالية.

أما "آيزر" فقد استطاع اثراء اكثر الجوانب أهمية من جمالية التلقي فاحتلت شعريته مكانة افضل بمستوى التطلع الذي رافقها ومن شأن هذا التطلع التمييز بين المعنى "بوصفه اثرا يمكن ممارسته" وليس موضوعا يمكن تحديده (6). ومما لا شك فيه أن تجربة التلقي بهذا التصور ستبنى على تأمل القارئ لامكانات النص الواردة والمحتملة، أما حضور النص في القراءة فلن يرتبط بمدى عمقه الدلالي وانما بقدرة النشاط التقبلي على انجاز اللعبة الجمالية التي تشكلت على اثرها هذه الدلالات و "اذا كان الموضوع الجمالي لا يتشكل الا من خلال فعل التعرف من جانب القارئ فان التركيز حينئذ ينتقل من النص بوصفه موضوعا الى فعل القراءة بوصفه نشاطا عمليا" (7) ولكن كيف يمكن للقارئ أن يستخدم نشاطه؟ وهل من معوقات تجعل التلقي مجرد مجازفة؟

لم يفصل آيزر في مجالي القراءة والنص واقتصر على تجربة التبادل (قارئ- نص) التي تنتج المدلول وتبدعه من حيث كون المدلول أثرا يختبر وليس موضوعا يتطلب التحديد ومن ثمة فان العمل الادبي. برأيه لا يتطابق مع نص المؤلف ولا مع تحققه في القراءة وانما بالفعل المتبادل لكليهما (8). فهذه الخصوصية التي تفرد بها "آيزر" والتي تسعى في جانب كبير منها لانصاف حرية التلقي بما ينسجم وابداعية القارئ وقدرته على انتاج الصور، تضع في حسبانها العوامل التي تتكامل بموجبها رؤية تقبلية شاملة وهذه العوامل هي : (9).

- النص بما هو وجود بالقوة (العلامة المادية)
- معالجة النص في القراءة (النشاط التأملي للقارئ)
- بنية الادب الابلاغية (السياق- الشفرة. . .)

وبهذا الشكل من التصور، إما ان يكون النص يخفي مدلوله كليا، وفي هذه الحالة فإن القراءة سوف تجتهد في استنطاق المدلول الغائب واستحضاره وبالتالي تستعين باشارات النص ودلالاته، وإما أنها تتصور مدلولا غير ذلك المتحقق أو المتعين فتعمل على ابداعه وفقا لمبدأ نشاط انتاج الصور الذي ألح عليه آيزر. وفي كل الحالات فان دعوة

لتلاحم القراءة بالنص هو وحده الكفيل بتحقيق تأمل إجرائي ومنهجي متكامل يواجه غموض الدلالة، وتعددية المعنى.

وربما اتسم موقف "امبرتو ايكو" بشيء من هذا التلاحم، وقد نتلمس وضوحا لهذا الموقف من خلال ما تضمنه من تصالح بين النص والقراءة "ولهذا فان أي نص يجب أن يتوقع قارئا نموذجا قادرا "على أن يتعاون في التجسيد النصيّ بالطريقة المتوقعة منه (أي من النص) وأن يتحرك تفسيريا مثلما يتحرك النص توليديا (10).

وإذا كان لابد من إبداع شعرية تقبلية تمتاح من ذكاء القارئ فلا يمكن للنص أن يطابق نموذج قارئه الخاص، والواقع أن مسار التلقي المتنوع بالرغم من كونه فسح المجال واسعا لحرية القراءة فانه لم يجنبها الوقوع في الالتباس، ليجد الباحث نفسه مرة اخرى أمام مجموعة من التساؤلات لعل أهمها:

كيف تنزاح القراءة بمواجهة انزياح النص؟

قد يتعلق الامر في بدايته بتصور النظام التقبلي الذي تتحقق بموجبه شعرية التلقي ثم بالضوابط العلمية والعملية التي تشيد هذا النظام، وأخيرا بمعرفة السياق العام الذي يتفاعل فيه القارئ بالنص.

لقد افلحت شعرية التلقي الى حد كبير في أن تضع الاساس الابستمولوجي لمعرفة عميقة بالنص التي من شأنها أن تتجاوز البنى الفنولوجية والنحوية نحو إبراز قدرة استجابة القارئ على تصور النظام الذي انبثق بموجبه هذا النص أو ذاك.

والحقيقة أن شعرية التقبل تواجه سؤالا آخر كان تودوروف قد اثاره دون تردد، اذ كيف يمكن لنا أن نكتب نصا بينما نحن في الحقيقة نشعر بالاخلاص لنص آخر؟

غير أن الاهم -في اعتقادنا - هو كيف نطور استجابة لا تنحصر في اكتشاف انماط الانزياحات وتنوعها وانما يتجسد من خلال كفاءة تقبلية تستمد في تزويدنا بذلك بذلك المنطق الذي تحدث عنه بارت "المنطق الذي تولدت المعاني بموجبه".

والجدير بالذكر أن أنماط الانزياحات الدلالية والتركيبية والتي غالبا ما تظهر في تشابك الدوال والمدلولات تتعدى مجرد التوصيف النظري وهو الدافع الذي جعلنا نكتفي بالاحالة اليها من حين الى آخر مرجئين ذلك الى العمل التطبيقي، لانها عناصر تقنية- بخاصة التركيبية منها- لاينبغي ان تراعي الجانب الشكلي فقط، وانما أيضا الاسباب الجمالية والابداعية الكامنة وراء التراكيب المنزاحة في جميع تنوعاتها النحوية والصرفية، والايقاعية . . . وكيف تتخلق الصور النحوية، وينشئ التكرار وحدات ايقاعية وما الذي يثمن حضور بعض الادوات التعبيرية كالحذف، والاضمار، والتوازي. . . ؟ وهل يمكن لحضورها هذا أن يفجر فعلا شعرية مبتكرة وأصيلة تتجاوز الانماط التقليدية؟

وكل ذلك لا يعني اهمال الانزياحات الدلالية بكل امكاناتها الايحائية وطاقتها الرمزية والتخيلية. وانما المقصود هو عدم اعتبارها انزياحات مطلقة مثلما كان سائدا من البلاغة التقليدية، كما لا يمكن تغليب الانزياحات التركيبية مثلما هو وارد في الشعريات المعاصرة، وسوف تحاول دراستنا تأمل ظاهرة الانزياح بوصفها تجسيدا أوليا لكينونة اللغة التي أول ماتطلّع الانسان إليها أنشأ، وأبدع، وابتكر.

وإذا كان الافق النظري قد انساق في الفصل بين الانزياحات فان الفضاء التطبيقي سوف يحاول تجنب الوقوع في ذلك، وسوف تبقى القراءة وفية لاعتقادها القائم على الرغبة في التأمل والاستقراء، وربما حملت انزياحاتها الخاصة لتقف على انزياح في انزياح.

هوامش :

(1) كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 195

(2) نفسه ص 173 .

(3) ينظر: خوسيه ماريا : نظرية اللغة الادبية ص 127 .

(4) روبرت هولب : نظرية التلقي ترجمة : عزالدين اسماعيل النادي الادبي الثقافي جدة 8/ ط 1 1994 ص 152 .

(5) رولاند بارت : نقد وحقيقة ترجمة: منذر عياشي مركز الانماء الحضاري ط 1 1994 ص 98 .

(6) ينظر: روبرت شولب : نظرية التلقي ص 202 .

(7) المرجع السابق ص 202

(8) ينظر: خوسيه ماريا : نظرية اللغة الادبية ص 133 .

(9) ينظر : روبرت هولب : نظرية التلقي، ص 203.

(10) ينظر: خوسيه ماريا: نظرية اللغة الادبية ص 136 .

دراسات

شعريّة الصّلابة : صخر الجبال في الشّعر العربيّ نموذجا

سليم الشريطي*



يبدو أن صلة العرب بالحجارة قديمة ضاربة في التاريخ ترتدّ بنا إذا رمنا بلوغ أقاصي هذه الصلة في ذاكرة الشعوب. واستنادا الى أصول دقاق أول- الى عهد بني اسماعَيل الذين عبدوا الأوثان والحجارة فكانوا إذا ظعنوا من مكة حملوا معهم حجرا من الحرم تعظيما "وصبابة بمكة فحيثما حلوا وضعوه وطافوا به كطوافهم بالكعبة (1) وبلغ استهتار العرب في عبادتهم الأصنام والأوثان (ما عمل من حجارة) حدا مذهلا فنصبوا الأحجار أمام الحرم وسموه الأنصاب وسموا الطواف بها دوارا (2) فضلا عن اتخاذهم أصناما من الصخور إذ كان لمالك وملكان ابنيْ كنانة بساحل جدة

صنم يقال له سعد وكان صخرة طويلة. ولعل كلف العرب قبل الاسلام بالحجارة والصخور يعزى الى عوامل دينية كما لاحظنا ينضاف اليها استعانة العرب الحجر على اعداد طعامهم وطبخ ما يتبلغون به في رحلاتهم فكان الرجل في سفره إذا نزل منزلا (أخذ أربعة أحجار فنظر الى أحسنها فاتخذها ربّا وجعل ثلاث أثافي لقدره) (3) فصارت الحجارة تحيل على الديني في نفس الوقت الذي تنفتح فيه على الدنيوي (الأثافي) وقد اشتط العرب في حديثهم عن الحجارة التي تسخدم في الطهي ونصب المقاري والقدور عليها في أشعارهم وأشار إليها زهير بن أبي سلمى في قوله من الطويل :

وغير ثلاث كالحمام خوالد
وهاب محيل هامد متلبد

مثلما لوّح إليها المتنبي من الطويل :

أثاف بها ما بالفؤاد من الصّلى
ورسم كجسم ناحل منهمدم

ولأن الحجارة قد انفتحت على فضاء المقدس وضربت فيه بسهم مصيب قبل الاسلام فإنه يمكننا أن نلاحق تجليات المقدس الملمع إليه في نصوص دينية تتوفر على قدر كبير من العجيب والخارق. فتمدّ بذلك في عمر تعامل الشعوب القدامى والأديان مع الحجارة وترسم وظائفها وطرائق توسّل الأنبياء بها في تخطي المحن والصعاب. فقد أسعفت الصخرة الململمة اللينة التي أخرجها الله على وجه الماء ورفعها الى يوسف في الوقوف عليها لما أدلاها إخوته في البئر وبلغ نصفها فقطعوا الحبل ليسقط فيموت فيه (4). فالصخرة المشار إليها حضنت يوسف وأزاحت عنه الكرب وأنقذته من الغرق والموت الوشيك. كما نتعقب في خبر عوج بن عناق امتلاء أسطوريا واسعا أخصب الخبر وقوى فيه ايقاع الخارق والعجيب فيذكر أن طوله ثلاثة وعشرون ألف ذراع وثلاثمائة ألف ذراع وثلاثمائة وثلاثة وثلاثين ذراعا وكان يحتجز السحاب ويشرب منه الماء ويتناول الحوت من قرار البحر فيشويه بعين الشمس يرفعه إليها. ولعل هذا الرسم الأسطوري لهذه الشخصية يجعلنا حقا نتصور حجم الصخرة التي قوّرها من الجبل على قدر عسكر موسى ثم حملها ليطبقها عليهم فبعث الله عليه (الهدهد ومعه الطيور فجعلت تنقر بمناقيرها حتى قوّرت الصخرة وانبعثت فوقعت في عنق عوج بن عناق قطوقته وصرعته فأقبل موسى... فقتله) (5) وقد استوت الصخرة في هذا الخبر عقابا ارتد على هذه الشخصية الظالمة الي كانت تتهدّد

* مدرس بالمعاهد الثانوية.

النبيّ مـوسى، وتدخل الاله لحسم الموقف. والحق إن صلة الصخور والحجارة بالمقدس لا تقف عند هذه الأخبار المجتباة من قصص الأنبياء وأخبارهم بل تمتد لتتبدى في مظاهر أخرى من مشاغلهم وأعمالهم فعصا موسى التي كانت أداة سحرية مبطنة بالمقدس والعجيب اتصلت بالصخر في استسقاء موسى لقومه فقد ضرب الحجر بتلك العصا مرتين وردتا في آيتين من أي القرآن (البقرة/ 24 ، الاعراف / 160) فأسعف الحجر موسى بالماء وأطفأ صدى قومه من بني إسرائيل وتجلت قدرة الأنبياء واستطاعتهم على قهر الصعاب وتذليلها واقتلاع الصخور الراسخة التي حالت دون تحقيق مرامهم في اخبار كثيرة. منها ما طالعنا به الكاندهلوي في خبر عن الرسول لما أمر بحفر خندق وعرضت للمسلمين صخرة حالت بينهم فقام النبيّ صلى الله عليه وسلم وأخذ المعول ووضع رداءه ناحية وقال ("وتمت كلمات ربك صدقا وعدلا ولا مبدل لكلماته وهو السميع العليم") فندر ثلث الحجر. . . (6). وعطفا على ذلك تجلى الصخر في صور مختلفة في صلته بالمقدس وبالانبياء حصرا فهو قد ساعدهم على قهر الظالمين وإطفاء الظمإ وتلبية رغائبهم والخلاص من الغرق ويظهر به أيضا تميز الانبياء على الخلق وتوفرهم على قوى تتجاوز المألوف وتتخطى الطاقة البشرية فتقتلع الراسخ من الصخر الضارب في عمق الأرض. ومن الواضح أن الصخور والحجارة قد ذكرت في القرآن بشكل محدود قياسا الى غيرها من المفردات فقد تواتر الصخر في القرآن ثلاث مرات مرتبطا بالخفة وقابليته للنقل من مكان الى آخر في قصة ثمود (الفجر/ 9) واحتمل معنى الرسوخ والثبات فأدّى دلالة الكائن المدني حسب باشلار- في قصة موسى مع الخضر وغيرها (الكهف/ 63 ولقمان / 16) . أما الحجارة فقد ذكرت إثنتي عشرة مرة مرفودة بمعاني مخصوصة كالرسوخ والجود بالماء (البقرة 24 والأعراف / 160) والترهيب بالنار (البقرة 24 والتحريم 6) والعقاب بالامطار أو الارسال أو الرمي (الانفال / 32 هود 7482/ 51 الفيل / 4) والقسوة في تشبيه القلوب بها (البقرة/ 64) والقسوة (الاسراء / 50) وشبكة هذه المعاني سنلاحق أصداءها وتمثلاتها في الشعر العربي في إحالته على حشود من المعاني الأخرى أفاض فيها أهل العلم بالاحلام واللاوعي وصوره ونماذجه وارتباطه من ثم بالصلابة والرخاوة وشعريتهما. وشبكة هذه المعاني سنلاحق أصداءها وتمثلاتها في الشعر العربي في إحالته على حشود من المعاني الأخرى أفاض فيها أهل العلم بالأحلام واللاوعي وصوره ونماذجه وارتباطه من ثم بالصلابة والرخاوة وشعريتهما.

جدل الرخاوة والصلابة

لئن بدت الحجارة مسكونة بالمقدس مشحونة بجرعات مكثفة منه تجلت في صور مختلفة وأدت معاني كثيرة ارتكنت على وظائف مخصوصة لوّحنا اليها قبل، فإن جوانب منسية منظمرة في الصخور والحجارة لا مندوحة لنا عن الالحاح عليها والكشف عن صورها. وتتجلى شعرية الصلابة مكونا مهما يسهم في تشكيل جسم الصخور وتكوين ملامحها فالصلابة كما عبر عن ذلك "باشلار" "مصدر عدد لا يمكن حصره من الصور وهو نوع من العمل المخيالي يستيقظ في أدنى انطباع عن الصلابة (7) ورأينا سابقا كيف استوت الصلابة رمزا للقوة البشرية والغضب والاحتقار للصخر مثلما ظهر في حدث الرسول السابق ويصوّر هذا الثأر العنيف من قساوة الصخر والسعي الى تذليله إرادة الانسان وردّ فعله على العالم لأن مع لفظ صلب يشحذ العالم حدته وكرد فعل عليه (تبدأ أحلام الارادة (8) وهكذا نرى أن الصلابة تستحضر دوما الارادة البشرية. وتظهر هذه العلاقة في نماذج كثيرة وشواهد عالية من الشعر تسخو بها وتعلن عنها في أشكال متنوعة وصور لا متناهية. والحق أننا لا يمكن أن نتحدث عن شعرية الصلابة خارج فعل الخيال وبمنأى عن اشتغال الاحلام التي ترفد النص بشبكة من الصور والاستعارات تجلّي حقا مواطن الصلابة. فالقصيدة عند باشلار "عنقود من الصور" وهذه الصور مسكونة -الى حدّ العظم- بأصوات الارادة وجدل الانسان مع الطبيعة وحوار العناصر و الفانتازي المتعالي "بعبارة Spenle في تعليقه على نوفاليس لأن من هذه الصور اللغة الشعرية وهي لغة عندما تترجم الصور المادية التي فيها صور الحجارة والصخور تمثل "تجسيدا حقيقيا للطاقة" (9). إن جدل الصلب والرخو هو جدلي في كل الصور الارضية بعبارة باشلار ويمكننا أن نستقوي بالجبل لنلحظ أنه يستجيب لهذه الجدلية في بعض آي القرآن فرخاوته بيّنة في قوله تعالى (وتكون الجبال كالعهن) "المعارج / 9 أ) وتكون الجبال كالعهن المنفوش" القارعة/ 5. أما الصلابة فتتبدّى في قوله تعالى: "(ألم نجعل الارض مهادا والجبال أوتادا)" النبأ/ 7" فالعهن وهو الصوف محيل على الرخاوة في حين يدل الوتد على الصلابة، والحق ان رجع هذه الثنائية قويّ في الشعر العربي نترسم آثارها أو قطبا منها في الموصوفات التي تتعاقب وتتناسل في جسد القصيدة الجاهلية والاسلامية فقد تتقابل عناصر الصلابة والرخاوة تقابلا بيّنا وتتوزع مفردات القصيدة الدالة على ذلك على نحو واضح فقد يتغلب فيه قطب على آخر، من ذلك أن وصف الناقة عند طرفة بن العبد استأثر بثلث المعلقة (33 بيتا) ووشت الوحدات المعجمية أغلبها بالصلابة ورشحت بها فنصت على شعريتها فقد شبه حجاجي الناقة بالصخرة وشبه قلبها الململم (الصلب) الشديد بمرداة صخر وحضرت الحجارة لتقوي هذه الصورة وتفتحها (صفيحة : الحجر المعريض، المصمّد :

المحكم الموثّق) يقول طرفة من الطويل" :

واروع نبّـــاض أحـــدّ ململم
كمـــرداة صخر من صـــفيح مصـــمّد (10)

فضلا عن تشبيه عظامها الصلاب بالواح التابوت العظيم (امون كالواح الأران) (11) ووسم لحمها بسمة الاكتناز والصلابة فهي (جمالية وجناء) والوجين عند شراح المعلقة: هو الاراض الصلبة ويتعاظم وصف اعضاء الناقة بالصلابة مستقويا بما يدل عليها لأنها تحمل في جوهرها ما دعاه باشلار نواة صلبة يجتذب إليه وتطوف حوله كل الصلابات (12) (الخلقاء: الصخرة الملساء، القردد: الارض الغليظة الصلبة، قنطرة الروميّ، القسى، شجر الضال) (13). ومن المؤكد أن حضور هذه الثنائية مطّرد في الشعر العربي اطراده في غيره من أنماط الكتابة لكنه شائع في الشعر العربي القديم شيوعا يوقع القارئ في دائرة سحره فكثيرا ما يتقابل طرفا هذه الثنائية بفعل الزمن الباطن أو الزمن الغيور القلّب بعبارة لامارتين فامرؤ القيس يعقد هذه المقابلة من خلال تأمله في قصر زيدان بظفار الذي أضحى "قرقرا جلدا" أي أرضا مطمئنة لينة (الرخاوة) بعد أن كان قديما "من جندل أصم منضودا أي صخرا أضيف بعضه الى بعض (الصلابة) يقول الشاعر من البسيط".

أبعد زيـــدان أمسى قـــرقرا جلدا
وكـــان من جندل اصم منضـــودا (14)

إن الصلابة كثيرة التردد في أطواء الشعر العربي، ترد فيه متشذرة وتجري تحت اسم الصخر أو الحجارة في أغلب مواطن ظهورها لذلك تلحظ تنوع التسميات الدالة على الصخر في شعرنا التليد وجريانها في اسماء شديدة الاختلاف في الحجم، غالبا نلتقطها من دواوين زهير وامرئ القيس وطرفة وغيرهم من الاسلاميين (الصخر، المرداة، العلاة ، الصفاة، الصفيحة، الجلمود، والجلمد، النبيذ، أتان الضحل). ولئن كانت الصلابة تعلن عن نفسها باسمها صراحة كما في الموضع المسمى الصلب لأنه أرض صلبة بعبارة الأزهري في قول ذي الرمّة شاعر الصحراء من البسيط.

كـأنه كلـما ارفضّـت حزيقتـها
بالصلب من نهشه أكفالها كلبُ (15)

فإن بعض الشعراء ينزع الى ذكر اسم الصخرة الدال على الصلابة كالصفاة في قول الكميت بن زيد الأسدي من الطويل.

ولا عن صـفاة النيق زلـت بناعـل
ترامـى به أطـوادهـا ولهوبها (16)

أو نص الأخطل التغلبي عليها بعبارة أتان الضحل (الصخرة العظيمة المللمة) في وصف الناقة في بيته من البسيط:

بحـــرّة كأتـان الضـحل اضـمرها
بعـد الربـالة ترحالي وتسـياري (17)

ولأن الصخر كان محروصا في الشعر على إيراده بأسماء تنوعت في قصائد الشعراء حسب الموضوعات التي عقدوا عليها نصوصهم أوتبعا للأحوال الشعرية التي نظموا فيها الشعر. فقد تنوعت أيضا أسماء الحجارة والصخور في الشعر الغربي وراجت لها صنوف من الأسماء سدّت مسدّ بعضها مثل Caillou, Rocaille, Grès, Roche, Pierre, Rocher, Roc في نفر من قصائد دي بارتاس Du Bartas وهوغو وشارل بيقي Charles Péguy وكلود قوشي Claude Gauchet ولامارتين Lamartine وأضرابهم وتحسب هذه المشابه بين الشعر العربي والشعر الغربي في إطلاق أسماء متنوعة لأداء مسمى واحد ظاهرة عادية وصحية من خصائص اللغات. زد على ذلك أن تسمية الانسان بالحجارة والصخر في الشعرين يكاد يكون متشابها فمن شعرائنا صخر بن عمرو بن الشريد وصخر الهذلي وأوس بن حجر الكندي ومن الشواعر في الادب الفرنسي نساء سمين Les Dames Des Roches منهن Madeleine Des Roches وابنتها Catherine Des Roches وشعراء مثل Pierre Le Loyer- Pierre De Laval وبذلك نلفي جدل الرخاوة والصلابة يطّرد في الشعر وينسرب الى تضاعيفه وتنطق عنه أشياء العالم التي ينفتح عليها الشعراء وتسميهم بالحجارة والصخور التي وردت في الشعر مرتبطة بالجبال أو ما دونها من الاماكن العالية ونلاحق ذلك دون شك في شعر امرئ القيس، منه بيته من الطويل:

مكـــرّ مفرّ مقبـــل مدبر معـــا
كجلمود صخر حطه السيـل من عل (18)

أو قول الكميت بن زيد الواصل بين الصخر (صفاة) والجبل (النيق) في بيت من الطويل:

ولا عـن صـفاة النيق زلـت بناعـل
ترامـى به اطـوادهـا ولهوبهـا

أو قول الشابي : "وتسلق الجبل المكلل بالصنوبر والصخور(19).

وقول سميح القاسم: كان لي بيت على رابية/ كان من صخر هذي الجبال (20).

غير أن الصخر- على ارتباطه الحميم بالجبال قد يرد أحيانا موصولا لا بغيره كالبحيرة في قصيدة لامرتين الموسومة بنفس الاسم البحيرة (Le Lac) (21).

شعرية الصلابة في الشعر العربي

ليس من شك في أن شعرية الصلابة تظهر بداءة في الصور التي اشتقها طرفة لناقته وهي صور تبدّى الخيال فيها قويا بل يعدّ الخيال مصدرا أوليا من المصادر التي أنشأت هذه القصيدة

التي تنتظمها صورة كليّة هي الصلابة، تستدعي لها صورا أخرى تعتمل فيها. فهذه الناقة عنقود من الصور بعبارة باشلار أي هي قصيدة فدت من صخور وحجارة وصور (تشتغل في غموض المادة وتريد أن توحي أكثر من أن تصف) (22) أي صور شكلت لنا صورة متخيلة. أوصو مبتدعة أكثر منها صورة مبصرة (23). وهكذا يعيد الشاعر طرفة اكتشاف العلاقات اللغوية بل كشف اصول اللغة حسب جاكوبي التي استطاعت أن ترسم الموصوف بشكل مفارق للمرجع وللنموذج وللواقع في سطحيته وعرائه. وشعرية الصلابة هذه هي التي تهيأت لاظهار مفهوم الصورة تلك الصورة التي تقوم على توحيد الصور وتداعيها لتنصهر في غرض الكلية فكل شي إذن في الناقة صلب ضارب في الصلابة وهي نفس الصورة التي امتحها امرؤ القيس لحصانه في غير حصان معلقته. لذلك يبدو الصخر أداة خلق الصلابة أو إنشائها وهو سرّ تكونها وتخلّقها يرتدّ الى الحجارة الأولى أو إلى المادة الأصل البدائية الجوهر التي هوت اليها أفئدة الخلق. فتركيب هذه الصورة التي نشأت بها شعرية الصلابة إنما هو نتاج الحلم وتضخيم الصورة (24) حسب باشلار، الحلم الذي حفّز الانسان على تجاوز وجوه الضعف من موصوفاته كالناقة التي أفنتها الصحراء وأضعفت فيها إرادة تحدّي الطبيعة أو الصحراء العائق بتعبير أندري ميكال وهي الصورة التي عبر عنها الشاعر الفرزدق من الطويل:

فما وصلت حتى تواكل نهزها
وبادت ذراها والمناسم رعّف
(...) إذا ما أنيخت قاتلت عن ظهورها
حراجيج امثال الأسنّة شسف (25)

لذلك فرسم صورة الناقة في مدار شعرية الصلابة يظل وفيا لـ (حلم النماذج البدئية التي تضرب بجذورها في اللاوعي البشري (26) وهي صورة توازي صورة أخرى للموصوف تشغلها رغبة الجماعة وتنشدّ الى الاصول القابعة في اللاّوعي الجمعي ولعل هذا الخلق : خلق الصلابة فرصة تتجلّى فيها القدرة البشرية حسب باشلار وتصبح رمزا لغضب أو تكبّر أو احتقار للموجود يعبر عن قلق إزاء السائد هو انتصار على "الماثل" باستحضار " الآفل البعيد". وهكذا يتحوّل الشاعر وهو الحالم الى أن يخلق بصور الصلابة موصوفا جديدا يتغنى بقوته وتحديه الطبيعة والضعف وينزع بأحلام الارادة التي تشغله من الداخل إلى تحويل الموصوف من "الرخاوة" الى "الصلابة" من صورة الضعف والفناء الى صورة القوة والبقاء وفق ما يدعوه باشلار "عقدة ميدوز" أي قوة تحويل العناصر والموصوفات لتنشأ "استعارات الصلابة" التي منها قدّت الناقة. والحق أننا إذا أمعنّا النظر في حضور الصخر في الشعر العربي وأنطقناه عن حظه في بناء العالم الشعري بحثا فيه عن "طوبولوجيا المعنى" ورصدا للغياب القابع طيّه والمسكوت عنه الذي صمت عنه الباحثون دهرا ولم تطله أفهامهم باعتباره يختزن اللامرئي "وبذور الجواهر" (27) أي حشد من الأسرار التي تضرب عنها القراءة صفحا لتتلبّث عند المعنى الجاهز المروض وتصدف عن ملاحقة ما وراء المعنى عن تفكيك الصلب وسلخ الغلاف الذي يدعوه باشلار (28) عن الموصوف إذا جوّدنا النظر في حضور الصخور المومإ اليها صدرنا عنها بفكرة مؤداها أن الصخر يتشكل في أعطاف القصيدة موصولا بالحيوان كالناقة أو الحصان أو حمار الوحش أو الليل والماء في جانب آخر. فحصان إمرئ القيس الذي استدعى له صيغ المبالغة لتبئير صور القوة فيه والسرعة (مكرّ مفرّ) طلب له الشاعر المشبه به (جلمود صخر) ليجري تشبيه سرعته مرة وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال الى الحضيض وعظمة الصخرة وصلابتها دليل على صلابة الحصان وقوته فهي صخرة هائلة صخمة مخيفة كما فهمها كلوديل عبر حرف الطاء عن قوة الارتطام بالحضيض وعبّرت الفتحة التي على العين في (عل) والكسرة في اللام عن وقوع هذا الجلمد من حالق، ولا شك أن هذا السقوط إنما يحدد وظيفة من أهم وظائف الصخرة هي "خلق الرعب في النظر الطبيعي" (29) وتوتيره أو بعبارة أكثر توليدا" انطباع الخطر" حسب روسكين (30) Ruskin في الكائنات وبذلك يصبح هذا العالم المتأمل (ديكور لحياة في الخارج) (31) حياة تندغم في زمان أسطوري يستحيل به العالم بعبارة باشلار أسطورة وهذا يؤشر لفكرة أن الحصان رمز للوعي بالخطر وللقوة النافرة الجامحة صورة للوعول التي صورها إمرؤ القيس وقد أنزلها السيل من الجبال وهي صورة صلبة صامدة في وجه المتغيرات والدمار لم تنكسر لذلك لم يستطرد الشاعر لوصف حال الصخر النازل والحصان بحكم أنه مصب قيم العربي يتمرأى مشحونا بقوة خارقة تجسّم إرادة الانسان التي هي إرادة ضد الطبيعة الفاتكة المهلكة التي تصور عالم الانسان المقاوم (32). وبالفعل فتحوّل هذا العالم الى أسطورة بانحدار الصخر المحيل على -خطر السّيل يثوّر صورة أخرى هي العقاب: عقاب السماء التي ترمي بالحجارة كما جاء في سورة الانفال (جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجّيل) (هود/ 82) فالإمطار متصل بالصخر عقابا للإنسان والصخر بصلابته عقاب في حدّ ذاته في الأساطير المتعلقة بنسب الآلهة. فمن عيون الغورغونيات تخرج نظرات ثاقبة تحوّل كل شيء تقع عليه الى حجر (33) وحولت ميدوزا بيرسي persée القاتل لاحدى الغورغونيات الى حجر (34) أيضا وصورة المسخ هذه، صورة متواترة طيّ متن الشعر العربي. وهكذا فحجر إمرئ

القيس السّاقط من شاهق هو رمز للخطر والإعلان عن كارثة تحدق بالإنسان وهو الإنسان الحائر الذي تتلعّب به يد الغيب وترميه بالويل. وصلابة الصخر مفتوحة حقا على صلابة الحصان/ الإنسان رغم أن الحصان الململم إليه مشحون هو أيضا إضافة الى الصلابة بطاقة العجيب ومسكون ببذرة الأسطورة فهو يستحضر صورة البراق معكوسا في سرعته وهو صورة للحصان المجنح بيقاس Pégase ابن ميدوزا وبوزيدون Poseiden حصان يكتمن "نواة صلبة" تضافرت حوله "صلابات" مختلفة حققت ما سماه حازم القرطاجني "الاختلاق الامتناعي" الذي يعيي الفكر في عقله وأضفى الشاعر/ الحالم على حصانه بذلك صلابة أدغمته في عالم تتزاحم فيه الأضداد.

وتضعف فيه إرادة الإنسان فاستوى معتملا في "صلا بة العالم (35) رغبة في هتك الواقع. ويحافظ إمرؤ القيس في حصانه على تلك الصلابة التي تنتقل الى جزء منه: إلى الحوافر ولكنها ليست في مستوى الانحدار بل في مستوى الخطو أفقيا فشبه صلابة حوافر الحصان وملاستها بحجارة ماء قد علاها الطحلب فاصفرت وملست وصلبت فهيمن بذلك إيقاع الصلابة مع إمرئ القيس في اشتقاقه لصورة الحصان من معدن الصلابة وبذور جواهرها لترد موسومة بالشدة والقوة قال من الطويل:

ويخطو على صمّ صلاب كأنها
حجارة غيل وارسات بطحلب (36)

وعسانا أن نعرف أن صورة أخرى للصلابة تثوي في بيت للأعشى- صنّاجة العرب- كثر شرّاحها والمتعاملون معها من البلاغيين القدامى كالعسكري وغيره لقول الأعشى من البسيط:

كناطح صخرة يوما ليفلقها
فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل (37)

ان هذه الصخرة غير متحركة كالتي طالعنا بها إمرؤ القيس بل هي صخرة ثابتة راسخة كالصخرة التي فلقها الرسول في حفر الخندق، بيد أن رغبة اجتثاثها ترتبط بالتأمل الذي قد يجعل الناظر يرى فيها أشكالا وصورا لانها باعتبارها مادة صلبة قوية ترمز الى العالم المقاوم والنزوع الى سحق الصخرة هو نزوع الى امتلاك الوجود وقهره إذ أنها تثير فينا أسطورة أوديب معكوسة أيضا: أوديب الناطح والصخرة تمثيل لأبي الهول كما يرى ذلك ميشيلي Michelet لأن الصخرة عنده- أي صخرة- تطرح (لغز أبي الهول (38). وصورة أبي الهول تحفز على مواجهة الوجود والسعي الى قهره (فلقه) لذلك فشعرية الصلابة تثار في مدار المواجهة والتقابل بين صورتين كالحجارة والحصان أو الصخر والسيل أو الناطح والحصان وهذه الصورة - صورة النطح-

تأخذ في الشعر تنويعات عدة وتتفرع في مظانه بطرائق عديدة. تبدو الصخرة في إطارها عنصرا متحولا متحركا وأحيانا ثابتا يرمز الى الرسوخ والثبات ويتجلل بحلة الأسطورة في صخرة الأعشى التي هي صورة تحقق "عمقها الأسطوري" (39) وتصور الأرض التي من أهم سماتها المقاومة بتعبير باشلار وفي فضائها تستحيل الصخرة- التي هي صورة مجازية عقلية للأرض الممثلة للتاريخ- وثنا في رؤية كلوديل واضافة الى كون الصخرة التي يواجهها الناطح / الإنسان تبدو راسخة ناتئة ضاربة بجذورها في أعماق مكان، ملامحه غير بيّنة فإنها تثير صورة الخلاء الرجراج يبعث في الإنسان ما دعاه باشلار "إرهاب الخلاء" وهو الاحساس بالنّفي ووحدة الإنسان الذي يواجه قدره وجها لوجه وتستوي صورة النطح مبطنه ب "حالة ميتافيزيقية" (40). بكلام باشكلار تستدعي صورة الإنسان المنبتّ الذي يندغم في صراع مع الوجود ويشتبك مع قواهره تستعطفه عن الحياة لذلك تصير القصيدة حسب موريس بلانشو Blanchot (منفى ويصير الشاعر الذي ينتمي الى عالم غير الرضى عن النفي دائما خارج ذاته بعيدا عن مكان نشأته ومنتميا الى الخارج الى ما هو برّاني دون ألفة وبلا حدود (41).

إن الصخرة حينئذ قدر الإنسان الذي يواجه العالم ليعتوره الاحباط ويتردى في مهاوي العجز واعيا بعزلته عن العالم وبكونه يعيش خارج ذاته في كون يتفجر بالمفارقات وتصطرع فيه الأضداد هي الصخرة التي ربما تؤشر لصخرة سيزيف في وجهها الآخر التي تعلّم الإنسان الشجاعة حسب باشلار لأنها تشعرنا بضرورة المواجهة وخوض معركة الوجود في عالم وسم بالمقاومة وهو ما جعل باشلار يرى في صخرة سيزيف تلوح- مثل صخرة الأعشى - إلى قدر أعمى ولكن تصور الإنسان مثقلا بأوزار الفشل وقاصرا عن المقاومة ولعل صورة الصخرة التي تنهض أكبر معلّم للأخلاق عند باشلار (42) نلاحق شتاتها في الشعر العربي الحديث قائمة على تخييل الإنسان ينوء بالعذابات وتعتمل في وليجته الهموم والكرب لتعبّر عن رضى الإنسان بالمغامرة واقتناعه بالاستمرار في الوجود مشدودا الى القهر والألم كما عبر ذلك سميح القاسم:

من أجل رغيف / نحمل صخرتنا في أشواك الخريف/ نعرى نحفى و... نجوع (43).

وتلامحت لنا في أعطاف قصيدة البكاء لمحمود درويش:

ولأني أحمل الصخر وداء الحب/ والشمس الغريبة/ أنا أبكي.. (44)

وكذا نتعقبها في قول سميح القاسم:

تمهّلوا يا حاملي الصخور/ تمهّلوا... مفترق طريق/ والبحر من ورائكم يموج/ والعدو من أمامكم يموج.. (45).

إنّ هذه الصورة هي التي تعمّق مظاهر صراع الإنسان مع

الوجود يتغيّا به تفكيك لغز الحياة وفك طلاسمه وهي صورة ماثلة في صخرة الأعشى المنطوحة التي سعى الى اقتلاعها الناطح/ الإنسان وفلقها كنها لـ "بذور جواهرها" أو اللاّمرئي فيها بحثا عما سماه هيدجير (السرور الأقصى) وقد أضاءت هذه الحالة الشعرية مقطعا من رباعيات درويش.

عندما يكبر أحفاد الذي عمر دهرا/ يقلع الصخر وأنياب الظلام (46).

ولئن كانت صلابة الصخر تعلم الإنسان الشجاعة والمقاومة وتشحذ فيه رغبة المواجهة وخوض الوجود والإصطراع مع قدره فإن صخورا أخرى تشي فعلا- وهي أيضا راسخة- عن ضعف الانسان وتجرده مما يقوي فيه نزعة الصراع لتحقيق ذاته وعقل الوجود رغم أن الصخرة لا تكاد تحضر حقا بمنأى عن الفضاء الميتافيزيقي الذي تتحرك داخله من ذلك أبيات فكتور هوقو- الذي أعلن باشلار بأنه شاعر الصخور الأكبر- مخاطبا الرب :

اللعنة دع الدموع تنهمر من أجفاني
لأنك خلقت الناس (للبكاء)
دعيني انحني على هذه الصخرة
وأقول لطفلي: هل تحس أني هناك (47)

إنّ الإنسان ضعيف في هذه الأبيات يفزع كالشاعر الجاهلي تماما، يذرف الدمع ويبكي زمانه ويشكو همه للحجارة، وهو ما نعاه النواسي على لفيف الشعراء الباكين على الصخور (لا جف دمع من يبكي على حجر) وبث الشكوى للصخور علامة واضحة على الإحساس بادبار الحياة وتفلت الوجود والوقوع في شرك العجز فيتحول الإنسان في حدّ ذاته وهو القانط من رحمة الاله الى صخرة بعبارة كامي: un visage qui peine si prés des pierres est déja pierre lui - même (48) واللوذ بالصخور خوفا وقدحا من / في الذات الأخرى وخلاصا من الذعر والإحباط نلاحق بعض أصدائه في بيت إمرئ القيس في وصف الحصان رمز الإنسان من الطويل:

يـلوذ بالصـخر منها بعدمـا فترت
منها ومنـه عـلى العقب الشآبيب (49)

والحق ان الاحساس إذا بطل في الانسان وتعمقه يأس من تدخل الإله يحفز الشاعر كهوقو الى تشبيه جفاء الرب ولا مبالاته بالإنسان بطفل يلقي صخرة في البحر آية على القسوة وهو ما عبر عنه هوقو في قصيدة نظمها سنة 1847 منها:

وتتجاهل صرخاتي مثل طفل يلقي صخرة في البحر (50)

ويمكن أن ترفدنا أبيات هوقو لدن استنطاقها، بمعنى آخر هو تحوّل عبادة الشاعر الرب الى توثين الحجارة وتصنيمها والإنحناء هو دليل عبادة وعلامة تعظيم للصخر الذي يختزن حمولة دينية عبر عنها كلوديل الذي كان يرى في الصخر- أي صخر- وثنا Idole وتندار هذه الصخور الصماء بعبارة لامارتين بموازاة كل ذلك "مادة بدائية (51) صلبة تستوي في جانبها (التمثيلي الوثن الذي انعطفت اليه قلوب الخلق وبذلك يصبح اللجوء الى الصخر مناجاة لله وتقربا منه على نحو ما نتعقب في بعض القصائد غير أن هذا التحوّل من الصلابة السماوية (52) الى الصلابة الأرضية الصخر أو من صلابة الميتافيزيقا الى صلابة الوجود يوقفنا عند تشبيه بعض الشعراء القلوب القاسية الممعنة في الجفاء وتجاهل عواطف الإنسان بالصخور دليلا على ضمور الأحاسيس وفتور المشاعر ويباس العواطف كقول شارل بيقي :

Coeur dur comme un tour
Cœur de pièrre (53)

فقد تضافرت الحجارة- حجارة البرج- والحجارة مطلقا في وسم القلب بالغلظة والقساوة لا الصلابة التي تعني - يلعم الله- معنى محايثا آخر مصاحبا للقلب هو الصبر الذي نظفر به في نعت طرفة لقلب ناقته بالصلابة لأنه صبور وقوي يتحمل الأعباء في قوله من الطويل:

وأورع نبـاض أحـدّ ململم
كمرداة صخر من صفيح مصمّد

وقد عبر الشاعر السوري ممدوح عدوان في قصيدة (الحجر) عن هذا المعنى متغنيا بأطفال الحجارة بقوله:

إن القلوب تخف رحمتها. . . .وتصبح من حجر (53)

بيد أن الصلابة قد تخرج أحيانا عن وصف القلب الى عضو آخر من الجسد هو الكف كناية عن صلابته وقوة الانسان وشدته كقول درويش:

وكفي صلبة كالصخر/ تخمش من يلامسها (54)

وتنفتح الصورة أحيانا فتنسحب على ذات الإنسان كلها لتسمها بالصلابة والعناد والقساوة وهو المعنى الذي ينبلج في قول سميح القاسم وأيضا في نماذج من شعر المقاومة الفلسطينية :

عنيـد أنـا . . . كالصـخور
إذا حـاولـوا عـصـرها
وصـلب أنـا . . . كالجسـور
إذا أثـقـلوا ظـهـرها (55)

ومن الواضح أن الناضر في الشعر العربي في حشد من نماذجه القديمة والحديثة لا يعدم أن يلاحق صورا عدادا كثارا للصخر والحجارة وتنويعات شتى له تطرد في نصوص الشعر وتنظيم دخيلاءه والملاحظ أن إجراء هذه الصور في جسد القصائد يتأسس بالصور الشعرية التي تقربه من ذائقة المتلقي وتنشط فيه غريزة التخيّل وتوقظ مخيلته لتتلقى الصورة في لحظة تخلّقها كما عبر عن ذلك باشلار :

Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image (56)

وهذه الصور ترسم للصخور أشكالا متنوعة وتجسمها التجسيم الذي يعبر عن عمق ملكات الشاعر وتوفره على وسائل تصوير وتشكيل وتخييل قوية نافذة. فمن صور سميح القاسم "أنياب الصخور" ومن تصاوير درويش "أنين الصخر" ومفاصل صخرة" و"جبهة صخر" و"ربطوا يديه بصخرة الموتى" ومن صور خليل حاوي" صمت الصخور" و"الحجارة تفر من الصخور" أما في الشعر الغربي فنلتقط بعض هذه الصور التي تقترب في المعنى من الصور المشار اليها قبل، كالصخور الراسخة العميقة والصخرة الضيقة والصخرة المتواضعة والصخور الصامتة التي تشيع في ديوان لامارتين "تأملات شعرية." ومن ثم تتشكل الصخور في تصاوير مختلفة ناطقة تتضمن ما دعاه باشلار "الحرارة الجسدية والأخلاقية" وتشتغل التصاوير في مدار الاستعارات أو استعارات الصلابة (باشلار) لأنّ في الاستعارة- كشكل بلاغي أمشاجا من "الاستطاعة المطلقة" بتعبير مالارميه بل هي وحدها عند بروست التي تمنح الأسلوب بعض الخلود" (57) فتدهش وتحدث في النص والمتلقي" زلزالا" بعبارة بريتون وبذلك فأنين الصخر (الرخاوة) يحيل للمستقبل وجها من وجوه العذاب تستحيل به ذات الإنسان كائنا يشكو الدهر ويضيق بالحياة وتشكل تأسيسا على ذلك أنياب الصخر (الصلابة) صورة للتكشير متوحشة تكشف عن حقائق ترعب الإنسان كالعذاب والموت وتنطق عن صورة المستعمر الذي يرهب الفلسطينيين ويكدر صفو حياتهم. وإذا كان الصخر أحيانا واردا في الشعر محيلا على المكان أو جزء منه يختزله أو يلوّح الى تجربة الشاعر مع الحبيبة مستدعيا الأماكن لايقاظ صورتها كقول خداش بن زهير من الطويل:

قفار وقد ترعى بها أمّ رافع
مذانبها بين الأسلة ولاصخر (58)

أو يظهر المكان فضاء مطرّزا بالمجاز أو بالحقيقة يثوّر حقائق وأحداثا درامية كقول درويش:

(مصلوب على حجر ص 152 ، على جبهة صخر ص 188 وهو ملقى ميتا فوق حجر ص 217) فإنه غالبا يتبدى في الشعر فاتحا علاقة مع بعض القضايا أو المعاني المرتبط بها أو مؤسسا عالما يكدّ في تشكيله فهو يوحي عادة بالرسوخ والعمق والثبات مجذرا صورة الأرض والوطن في المخيلة كقول درويش في قصيدة" ولادة" :

فجذور التين/ راسخة في الصخر/ وفي الطين/ وتعطيك غصون أخرى/ وغصون (59).

وهي صورة تنمّي صورة الوطن وتوسع مدارها غير أنها تتجلى صورة قديمة إذا أنطقناها واختبرنا مادة تشكيلها والنحو الذي وردت به. فهي توقظ فينا صورة الصخر الذي يحكم الزمان/ الليل ويشده ويوقفه فيصير لحظات متسمرة ثابتة عند إمرئ القيس وتغدو الصّلابة معه حاكمه بأزمّة "الزمان الحمار" بعبارة أبي تمام تقدّمه ثابتا جمدا بقوله من الطويل:

فيالـك من ليـل طويـل كأنّ نجومه
بأمـراس كتان الـى صـمّ جنـدل (60)

وقد عبر عن هذه الصورة التي بناها إمرؤ القيس وشكلها درويش خليل حاوي في قوله:

(ليل تحجر في الصخور) (61).

فنطق هذا السطر عن عطالة الزمان وتوقّفه وتحفيز ذعر الإنسان من الوقت الذي "يأكل كل شيء" بعبارة بودلير وثبات الصور التي تفترس حياته لأنّ هذا الزمان كما خيّله لامارتين في قصيدته "القبر" هو الذي يصقل الصخر والوجود والحياة ويتحكم في مسارات الكائن ويوجه الحياة والموت في قول لامارتين:

Le temps n'a pas encore bruni l'étroite pièrre (62)

وهكذا فالمادة- والصلابة- حصرا، هما "مركز الاحلام" لأنها ترتد بالإنسان وهو يتأملها إلى النماذج البدئية التي تشتغل بها الصور التي يطلقها وتنفتح على شواغل حياته فتنظمها وتشكلها وتشيع في أعطاف القصائد- متى تأملناها- ألفاظ ووحدات معجمية تكون حقلا منشدّا الى المقدس وحصرا الصلاة لكن هذه الصلاة ليست في صحيحها إلا إيحاء بالوطن / المقدس أو المكان/ الوثن الذي حوله تطوف أرواح الخلق وتنجذب إليه خاشعة وتتكرر هذه الصورة للوطن الجاري في مجاز يتستحضر بالجزء صورة الكل/ الوطن في مطاوي القصائد وتتوثب فيه للإعلان عن صلتها العميقة بهذا المعنى فقد أشار الى ذلك درويش:

وأبي قال مرة/ حين صلّى على حجر/ غضّ طرفا عن القمر/ واحذر البحر. . . والسفر (63)

والوشائج الناهضة بين الصلاة والحجر إنما هي رسم رمزي للصلة بين الإنسان ووطنه الذي يناجيه ويقدسه ويعامله معاملة العاشق الهائم به وكثيرا ما تنتظم هذه الصورة في ثالوث يتواتر بعمق في المقاطع الشعرية (الوالد/ الصلاة/ الحجر) فكأن الصلاة بما تلوّح إليه من حبّ وتعلّق وعشق وتضحية. . . عقد الواسطة بين الإنسان والوطن في قول درويش:

يا صخرة صلّى عليها والدي لتصون ثائر/ أنا لن أبيعك باللآلي / أنا لن أسافر. . . (64)

وهكذا تنفتح صورة الصخر في فضاء شعرية الصلابة لتمثل الإنعتاق والحرية وتشتق صورة الوطن الذي يحضن أبناءه ويتمسكون به مصرين على البقاء فيه وتستحيل الثورة والإصرار والصمود أصداء قوية للصلابة واستحضارا

لصورتها والحق إن الصورة السابقة مسكونة بطاقة ميتافيزيقية رمزية تعامل الصخرة على أساس أنه وطن تشع صوره في الشعر وتعبر عن هيام الشعراء به وعشقهم إياه وتحضر مقابل ذلك بعض طقوسه تأدية لذلك المعنى مثلما عبر عنه لامارتين بالركوع الى الصخر الذي هو رجع لروح الإنسان: لـلقبر الذي تثوي فيه ذات بشرية وهذا الركوع والجثوّ هو رمزيا عبادة وتوثين للصخر قال لامارتين :

J'ai fléchi le genou devant leur humble pièrre (65)

مثلما تجلى في إنحناءة فكتور هوقو على الصخرة لدن مخاطبته الله في إطار "عزلة نبوية" (66) بعبارة بلانشو ومن هنا يصير لفظ الصخر مستخدما حلميا ليثير احلام الإرادة: ارادة تشكيل صور الوطن والعودة بمختزله الصخر الى جذوره الأولى وطقوسه حيث الصخر/ الوطن "مادة بدائية" وحيث الشاعر/ الحالم ينحت الصخرة/ الوطن ب "عفوية عفوية" (67). وتتكشف صلة الصخر بالوطن في بعض المقاطع الشعرية فتتهيأ شعرية الصلابة للدلالة على الأرض الصامدة الصلبة (درويش ص 76، ص 131) لكن الصلابة في مواطن أخرى من الشعر تتلامح وكأنها تجردت من كل صلب وضمر فيها ذلك فاستوت رخاوة لانفتاح الصخر على أفعال موحية بذلك (نعجن، أسلّ، أنبت عند درويش وحاوي) وتتعين عطفا على ذلك وظائف متعددة للصخر تحقق به فضاء الحماية والامن والخلاص حيث يلوذ به الانسان معتصما بحباله من الغوائل والأخطار (حمّى الدوار) كما في قول خليل حاوي الذي يوظف الإستعارة ليوسع مدار الدلالة:

أنبت الصخر ودعنا نحتمي/ بالصخر من حمّى الدوار (68)

والإنبات هو الضرب بالجذور عميقا في الأرض والإحتماء بها من ظلم الإنسان وويلات الزمان ويستوي الصخر أيضا رمز العطاء والبذل والحياة ومصدر الوجود الذي يشقى الإنسان في تحقيقه قال درويش:

وأطفالي ثمانية/ أسل لهم رغيف الخبز/ والأثواب والدفتر/ من الصخر (69).

ولوح إلى ذلك أيضا:

من هذا الصخر . . . من الصلصال/ من هذي الأرض المنكوبة/ يا طفلا يقتل يعقوب / نعجن خبز الأطفال (70).

ولين الصخور الذي تنطق عنه هذه الأسطر مبذول للإنسان ومن أجله، بيد أنه يظل في جواهره محتفظا بنواة الصلابة لأنه يستحيل رخوا ليمنح الإنسان القدرة على الوجود والإستمرار والصلابة في وجود صلب ولأنّ لفظ وجود يكتمن بعبارة ابن عربي الواو+ جود (الكرم) فيكون الصخر حينئذ الجود بالشجاعة، على الانسان والصمود ويستوي في نظر باشلار معلم الشجاعة، وأخلاقيا يرشد الإنسان إلى الفعل ويجعله مريدا ولئن كانت صورة الرخاوة غير منضحة بما يكفي قبل فإن في ديوان سميح القاسم إيماضات كثيرة إليها تنبلج بها صور الرخاوة ويستحيل الصخر تبعا لذلك رخوا- كالحديد في يد داود= يصنع منه الثائر الحياة ويشتقّ من معدنه أدوات المواجهة غير أنّ صورة الصلابة رغم ذلك لا تضيع وتتشتت بل تظل أصداؤها وصورها كامنة فيها إذ فعل "نحت" يحوّل الصخر (الصلابة) الى (صلابة أخرى) عبّر عنها سميح القاسم بقوله:

نسّقت من وعر حدائق/ ونحتّ من صخر مطارق (71)

وقد عبر عن ذلك ريلكه Rilke:

Attends, le plus dure averti de loin la dureté Matherur-le marteau absent se prépare à frapper (72)

ويصبح تحطيم الصخور وفلقها علامة بيّنة على التضحية الإنسانية وبرهانا على إرادة الخلق وفعلا تتوضح به قدرة الإنسان المريد الفاعل يقول سميح القاسم:

دفعت مآثري مهرا/ وحطّمت الصخور الصم كي أبني لها قصرا (73).

ينضاف الى ذلك إنبثاق صور أخرى للصخر سداها التحدي عبر عنها القاسم ببنائه رمزيا صخرة لعترته: للكائنات الأليفة إليه:

بنيت لعترتي صخرة / فحوّلها إذا أفلحت / حوّلها إلى حفرة (74).

وعلاوة على ذلك تنهض صورة للصخر عارية من المجاز وتتفسح للتعبير عن "المقاومة" والدفاع عن الأرض السلبية وتمعن في تصوير "إرادة الفلسطيني" الثائر الذي ينشد فك الحصار عليه والخروج من شرنقة الأحداث العاصفة منتصرا مستردا لأرضه ووطنه قال سميح القاسم:

أنا ألقيت على سيارة الجيش الحجارة / أنا وزعت المناشير (75).

وقوله أيضا عن مدينة الردة:

سأنثر دربها شوكا / أو أحجارا مسننة وحيّات وأشباحا (76).

تناصّ الحجارة/ مشابه الصخر

نقبض لدن ملاحقة مختلف صور الصخر الدال على الصلابة والرخاوة على شتيت من تلاوين الحجارة أومأنا إليها وتنكّبنا عن ذكر غيرها ونلاحظ دون شك أن مقاطع شعرية كثيرة وألفاظا مكرورة تحتمل في أصلابها إحالات على الأساطير أحيانا وتضرب بسهم مصيب في مخزون الذاكرة الجمعية فتعود بنا الى أساطير اليونان والقصص الديني إذ تشكل في بعض الأحايين صورة سيزيف التي ألمعنا إليها (سميح القاسم ص114/ 115/ 129 ودرويش ص 50) وتتبدّى صورة النبي يعقوب وطفله (درويش ص 131) إضافة

الى حضور عوليس وأضرابه من الرموز الأسطورية. ولما كان وكّدنا إستبار غور بعض من مظاهر تفاعل النصوص وتداخلها في إطار ظاهرة التناص تنهض لنا أبيات قليلة تكاشفنا بإنسراب نصوص تراثية في نصوص أخرى ويغتني الجدل بينها لتشكل طرسا : يحوي نصا لاحقا ونصوصا سابقة أو نصا مركزيا ونصوصا تخومية كقول ممدوح عدوان في قصيدته "الحجر" آه لو أن الفتى الباكي حجر(77).

الذي يثوّر بيت تميم بن مقبل يتمنّى فيه لو أن الفتى كان حجرا لا يقطعه الزمان ولا يستشعره:

ليت الفتى كان من حجر
تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

ويتراشح سطر عدوان وبيت ابن مقبل وينفتحان على الآية التي فيها يتمنى الكافر أن يكون ترابا (النبأ/ 40). وهكذا فالنصوص تشرب بعضها ويستدعي بعضها بعضا في غمرة الكتابة فتتحوّل هذه النصوص لتتحيز في النص اللاحق (Hypertexte) وتتوكأ عليه لتجديد الصورة أو تعميقها وتأصيلها وإخراجها إخراجا طارفا غير منفصل عن حراك الواقع الاجتماعي. وتحضر صورة أخرى للتناص تتمثل في عبارة "الطير الأبابيل" التي تلوّح إليها قصيدة عدوان المذكورة حيث يستثير الإنهمار مع الحجارة في قوله:

ويعود منهمرا باحجار/ تعلّم رميها من هجمة الطير الأبابيل (78) الآية القرآنية (وأرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجّيل) (الفيل/ 4) وقوله تعالى (فجعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليهم حجارة من سجّيل) (الحجر/ 74) وقد أضفى الشاعر بهذه الصور على الإنتفاضة الفلسطينية (بالحجارة) هالة قدسية وأصّلها في الفضاء الديني. كما نتصدى الى مشبه بين بيت الأعشى المذكور (كناطح صخرة...) وبيتي لامارتين اللذين يصوّر فيهما سفينة تخور- كالبقر- تحت صخور صلبة راسخة (وهي صورة أطلقها حاوي أيضا) تنكسر على جنباتها الناتئة المظلمة يقوله:

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes
Ainsi, tu te brisais sur leurs flancs déchirés obscurs (79) فالناطح للصخرة الملقاة في الجبل قريب في المعنى من هذه الباخرة التي يخيّلها إلينا لامارتين رغم إختلاف الامكنة دعك عما تشي به الأبيات من غنى دلالي وثراء معنوي ينضاف الى ذلك تناغم بعض مقاطع درويش والقاسم في توظيف أسطورة سيزيف يجامع المعاناة الأبدية والشقاء الأزلي واليومي المرعب وهو تناغم شديد التقارب يبين حقا صدور الشاعرين عن نفس الحالة الشعرية كما فهمها فاليري. وبالجملة فالصخور كاشفت ثني عملنا بثرائها وغنى بنياتها بتلاوين الصخور وارتباطها بمرجعيات ثقافية واحتمالها أشكالا رمزية رغم تشتّت صورها وتباين حجومها وفضاءاتها والدلالات التي انطوت عليها. وفي مدار ذلك استوت الحجارة "واهبة الصلابة" (80) واشتغلت التصاوير لتأدية هذا المعنى في نصوص الشاعر الجاهلي والإسلامي الذي تصدى لنحت موصوفاته نحتا طارفا ينخرط في "صلابة العالم" (81) قهرا للواقع وهتكا لسجوفه وفكّا لألغازه وتمرأت اللغة ذاتها بموازاة هذه الصورة (تعلم الإنسان الصلابة) (82) لان الإنسان بها يمتلك ذاته ويسترد قواه لمواجهة العالم ولأنّ اللغة ذاكرة غنية باستعمالاتها وتوظيفاتها تشكل رؤية الشاعر للزمان وللعالم ومن الواضح أن جدل الصلابة والرخاوة حكم الصور الأرضية ووجّه مجمل أشكالها وصاغ موادها صوغا موصولا بأحلام الارادة: إرادة الشاعر/ الحالم الذي يتصرف في العالم ويشكله تشكيلا يخضع لرؤيته ويسترفد "الصخور الأولى" التي عبدها الإنسان، الصخر البدائي الذي توسل به في تضخيم موصوفاته وشحنها بالحلم وتعامل مع الألفاظ في تشكيله للموصوف حلميا ونتعقب في النصوص اللاحقة أصداء النصوص السابقة وتمثلاتها لها واشتغالها فيها فيصير الشاعر بعبارة باشلار (الأكثر بدائية من بين العالمين بالنصوص القديمة وتصير المادة/ الصخرة أسطورية عمقا (83).

الإحالات :

(1) ابن الكلبي: كتاب الاصنام تحقيق أحمد زكي باشا ط مطبعة الكتب المصرية- القاهرة 1955 ص 6 . (2) ابن الكلبي: ن م ص 33
(3) ابن الكلبي: ن، م ص 33 (4) الثعلبي: قصص الأنبياء، طبعة المكتبة الثقافية بيروت د، ت ص 99
(5) الثعلبي : ن م ص 213 (6) الكاندهلوي: حياة الصحابة: ج 2 تح محمود الأرناؤوط وصاحبه ط1 دار صادر بيروت 1988 ص 456

(7) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : Editions Cérès 1996 p 71
(8) Gaston Bachelard :Ibid p 71
(9) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op.cit p 12
(10) طرفة بن العبد: الديوان ط المكتبة الثقافية بيروت د- ت ص 27 (11) المرجع نفيه ص 22

(12) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op.cit p 76

(13) طرفة بن العبد: الديوان سبق ذكره ص 25

(14) امرؤ القيس : الديوان تح حنا الفاخوري ط دار الجيل ط1 / 1989 بيروت 271
(15) أبو يزيد القرشي: جمهرة أشعار العرب شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت ط 2 / 1992 ص 440 .
(16) المرجع نفسه ص 451 . (17) المرجع نفسه ص 422 .
(18) امرؤ القيس: الديوان سبق ذكره 45 . (19) الشابي : ديوان أغاني الحياة ط دار الكتب الشرقية ط 1 د- ت ص 147
(20) سميح القاسم: الديوان- ط دار العودة بيروت 1987 ص 415 .
(21) Lamartine: Méditations poétiques-Classiques Larousse P 45.
(22) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : Editions Cérès 1996 p 12
(23) Ibid 1996 p 52
(24) Ibid p 11
(25) أبو يزيد القرشي: جمهرة أشعار العرب شرح علي فاعور دار الكتب العلمية بيروت ط2 / 1992 ص 407 .
(26) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté :op cit p 7 (27) Ibid p 18
(28) Ibid p 81 (29) Ibid p 203
(30) Ibid p 203 (31) Ibid p 203
(32) Ibid p 15 (33) Pierre Grimal: La mythologie grecque- P, U. F 1995 p 29.
(34) Ibid 1995 p 34. (35) Gaston Bachelard : op. cit p 75
(36) امرؤ القيس : الديوان تح حنا الفاخوري ط دار الجيل ط1 / 1989 بيروت 76.
(37) الأعشى : الديوان- ط دار صادر بيروت 1994 ص 148.
(38) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op. cit p 207 (39) op. cit p 209
(40) Gaston Bachelard : La poétique de l'espace- P. U. F 1984 p 197
(41) Maurice Blanchot: l'espace littéraire- Ed Gallimard 1955 p 318
(42) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op. cit p 211
(43) سميح القاسم: سبق ذكره ص /114/ 115 (44) محمود درويش: الديوان ط دار العودة بيروت ط 13 / 1989 ص 50
(45) سميح القاسم : الديوان- سبق ذكره ص 129 (46) محمود درويش الديوان-سبق ذكره 1989 ص 64

(47) Georges Pompidou: Anthologie de la poésie française- op. cit Hachette 1961 p 303
(48) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op. cit p 205
(49) امرؤ القيس: الديوان سبق ذكره ص 197
(50) Georges Pompidou: Anthologie de la poésie française-op. cit p 301
(51) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op. cit p 15
(52) Georges Pompidou: Anthologie de la poésie française- op. cit p 491
(53) ممدوح عدوان: قصيدة الحجر في الموقف الأدبي- دمشق 1988 - عدد 201 السنة 17 ص 22 .
(54) محمود درويش: الديوان سبق ذكره ص 75 (55) سميح القاسم: الديوان- ط دار العودة بيروت 1987 ص 676
(56) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op. cit p 161
(57) Todorov- F. Rigolot...: Sémantique de la poésie- Ed du Seuil 1979 p 159
(58) أبو يزيد القرشي: جمهرة اشعار العرب شرح علي فاعور دار الكتب العلمية بيروت ط 2 / 1992 ص 444
(59) محمود درويش : الديوان ط دار العودة بيروت ط 13 / 1989 ص 97
(60) امرؤ القيس: الديوان تح حنا الفاخوري ط دار الجيل ط 1 / 1989 بيروت ص 43
(61) ايليا حاوي : خليل حاوي في مختارات من شعره ج 2 دار الثقافة بيروت ط1 / 1984 ص57/ 58 .
(62) Lamartine: Méditations poétiques- Classiques Larousse p 82
(63) محمود درويش: الديوان ط دار العودة بيروت ط 13 / 1989 ص 145 (64) المرجع نفسه ص 113

(65) Lamartine: Méditations poétiques- Classiques Larousse p 69
(66) Maurice Blanchot: L'espace litteraire-op. cit p 333
(67) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op. cit p 195
(68) ايليا حاوي: خليل حاوي في مختارات من شعره ج2 دار الثقافة بيروت ط1 / +1984 ص 184
(69) محمود درويش: الديوان ط دار العودة بيروت ط 13 / 1989 ص 74 (70) المرجع نفسه ص 131
(71)سبق ذكره ص 638
(72) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op. cit p 71
(73) سميح القاسم: الديوان- ط دار العودة بيروت 1987 ص 587 (74) المرجع نفسه ص 565
(75) المرجع نفسه ص 753 (76) المرجع نفسه ص 592
(77) ممدوح عدوان: قصيدة الحجر في الموقف الأدبي- دمشق 1988 - عدد 201 السنة 17 ص 20 . (78) المرجع نفسه 17 ص 22.
(79) Lamartine: Méditations poétiques- Classiques Larousse p 47
(80) Gaston Bachelard : La terre et les reveries de la volonté : op. cit p 214 (81) Ibid p 216 (82) Ibid p 209

من أفق الحداثة
يوسف الخال وتجلّيات الموقف الشّعري الجديد

ماجد السامرائي*

-1-

حين نقف أمام شاعر من طراز يوسف الخال، فإنّ " تاريخه الشعري" يقودنا الى مراجعة مزدوجة لهذا التاريخ لا يمكن فصلها، إنطلاقا من فكره الشعري الذي كان الأساس في ما أقام عليه من "مشروع تغييري" في واقع الشعر العربي الحديث- هو مجلة "شعر" التي كرسها لقضية واضحة حددها بالحداثة مفهوما ومسارا.. ومن خلالها "أسهم في نجاح القصيدة الجديدة على نحو حاسم" إذ أوجد بها ومن خلالها "حركة حداثة حقيقية ربطت بين التحول الشكلي و... الدعوة الى توجه مفهومي جديد كان يتجاوز، أحيانا، الشعر ليبلغ جماع الموقف الثقافي والانطولوجي بوجه عام" (1)، فقد جعلها، في كثير مما ظهر من خلالها، طليعة المجلات الطليعية لحركة الشعر الجديد، فكانت، في كثير مما قدمت في مستويات الشعر والنقد والترجمات التي شملت شعراء الطليعة في العالم علامة مميزة في تاريخ تطوّر هذا الشعر. هذا أولا... وثانيا: كون يوسف الخال شاعرا مجددا كان من اكثر شعراء مرحلته حماسا في الدعوة الى الحداثة، والى وعي خطاب الحداثة في مستوييه الشعري- الابداعي، والنقدي -التنظيري، اقامة لشعر عربي جديد، شكلا وجوهرا..

وفي الحالتين معا تجلى طموح هذه الموهبة المجددة على أشده، وهو الذي هدف أول ما هدف الى التنبيه الى / واكتشاف مصادر حيوية هذا "الشعر الجديد" فكان في "مجلته مشروعه وفي ما كتب تعبيرا قويا عن روح العصر الحديث وقد عكس (أو عبر عن) تطوّر جيله الشعري بكلّ ما مثل من تطور، ومن تعيين، فني ومفهومي، للحداثة الشعرية... فكانت مواقفه النقدية من المشكلات المطروحة في مستوى الشعر تحديدا واضحة بينة وفي الأخير، "أزمته الابداعية" التي نقلها من "واقعه الخاص" ليضعها في "إطار عام" حاول أن يقدم به ويعرض من خلاله أزمة الشعر العربي الحديث وأزمة الشاعر الحديث، متبنيا، في هذا من المقاربات الشعرية والنقدية ما يخرج (وقد خرج به فعلا) على سياقات التطور في حركة الشعر الحديث.

لقد قدّم يوسف الخال من نفسه شاعرا ومنظرا، شاعرا موجها للشعر الحديث، بوصفه الشخصية الشعرية التي تمثل حركة الحداثة في تلك المرحلة (مرحلة صدور مجلة شعر - 1957) وأن القيمة المؤكدة للحداثة، شعريا ونقديا- تنظيريا، إنما

شكلت مجلة "شعر" بشخص مؤسسها الشاعر يوسف الخال، و"الجماعة" التي انضمت اليه فيها، جانبا مهما من تاريخ الحركة الشعرية الحديثة.. بل يمكن القول: إن مصطلح "الحداثة في الشعر والأدب لم يطرح إلا من خلالها، ولم يتبلور، مفهوما وواقعا، الا في ما نشرته هذه المجلة من دراسات، وترجمات صبّت في هذا المفهوم.

ومع ذلك يبقى تاريخ "شعر" مجلة وجماعة تاريخا ملتبسا. وتبقى شخصية يوسف الخال بحاجة الى "إعادة قراءة "من موقف نقدي جذري وهذه الصفحات محاولة أولى على هذا الطريق، على أمل متابعتها بقراءات مكملة.

* ناقد عراقي.

تتجلى (أو تنحصر) في "شعر" التي كانت تتقدم الى الحياة الثقافية العربية بكونها الجامع لخواص الانجاز الشعري الجديد، بالتوجه الفكري والفني لحركة الحداثة الشعرية ، ومن خلال قناعته الراسخة هذه، بذاته وباطروحاته، نظر الى جميع القضايا والاتجاهات الأخرى نظرة قرار حاسم: فهذا هو ما يجب الأخذ به، وهذا ما ينبغي تركه واهماله. . وكان هذا كلّه يتمّ من خلال نظرة انتقائية- وإن كان يعمل على وضعه في "الاطار النقدي" لحركة الحداثة- كما تبنتها شعر مجلة وجماعة وإذا كان يوسف الخال قد اجتهد - أو حاول الاجتهاد - في نطاق يمكن أن نطلق عليه "نزعة الخصوصية"، فإنّ هذه النزعة ذاتها هي التي قادت مشروعه الكبير (مجلة شعر) الى طريق مسدود، المبتدأ فيه كان: الانغلاق على الذات، والتغريبية، فضلا عن غياب التمثيل الحقيقي للمشكلة الشعرية القائمة بما ولدت من أزمات بعضها فعلي والآخر وهمي- وقد حصر "الخال" المشكلة المعضلة في صراع موهوم داخل اللغة، بين "المحكيّ منها والمكتوب".

وإذا كان الهمّ الأساس ليوسف الخال قد تركز في خلق حركة شعرية حديثة و "بث تيار شعري جديد" "بحثا عن شعر جديد وتصور شعري" جديد فقد كان الهدف المعلن لهذه المجلة لا "أن تقدّم عملا شعريا بديلا فحسب، وإنما كذلك أسسا وقواعد يجب الانطلاق منها في النقد وبناء الصورة الجديدة (2) إذا كان هذا كلّه هو ما حرّك الخال في إتجاه هدفه فإنه أدرك هذا الهدف من خلال مجلة شعر، التي جاءت 1957 بعد أن كانت حركة الشعر الجديد قد عرفت تطوراتها (بل قل فتوحاتها) الكبيرة (من خلال السياب ونازك الملائكة، والبياتي وخليل حاوي) فكانت أطروحات "الخال" و(خصوصا ما جاء منها في محاضرته التي ألقاها في "الندوة اللبنانية"، واعتبرها بعض الباحثين "بيانه الذي أسس من خلاله لمجلة شعر أطروحات متأخرة كثيرا عن التطور الشعري الحاصل، والمندفع في اتجاه حداثة شعر كان القادة والمعلون الكبار لها من ذكرنا من الشعراء (3) فهو لا يتصدى فيها، في شيء قليل أو كثير، لمسألة "التحويل العروضي" التي ستركز عليها كثيرا الشاعرة نازك الملائكة في كتابها: "قضايا الشعر المعاصر وعلى نحو اكثر تفصيلا كمال خير بك في كتابه: "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر" وإنما نجد همه فيها مقتصرا على رفض البنية العروضية الكلاسيكية المتمثلة بإنتظام الأوزان القديمة، ووحدة القافية، واستقلالية البيت الشعري" هذا فضلا عن أنه "لا يقترح، بالمقابل الاّ تطوير الايقاعات العروضية والقافية بحسب مقتضيات المحتوى الشعري الجديد، وفي النهاية، بناء القصيدة بمقتضى وحدة التجربة ومناخ الشعوري العام (4).

-2-

من يراجع الافكار والأطروحات الفكرية والأدبية التي ولدت وتكونت وتبلورت على صورة من صور التكوين والتبلور في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ويتابع حركة الابداع العربي، في الشعر بخاصة يجد الزخم الانفعالي بالعصر وقضايا الانسان فيه، وتطلعات المستقبل التي سكنت عقل هذا الانسان ومخيلته. . يوحي بشيء عظيم الأهمية، وهو: أنّ انسانا امتلك العصر بقوة الابداع، وبفكره الحي المتحرك في اتجاه بناء عقلانية عربية يتجاوز بها كل ما اشاعته، أو بثته فترات الانحطاط الحضاري في الذهن الانساني والنفس الانسانية من غيبيات.

وإذا كان الشعر هو الحركة الأكثر إعرابا عن مثل هذا التوجه، والاعمق تمثيلا لهذا الزخم، فذلك لأنه الفن الاكثر تاريخية في حياة انساننا والأشد ارتباطا بذاتية هذا الانسان، في علوها وانخفاضها. . في ارتقائها ومحاولتها التغلّب على الانحطاط وإزالة آثار التراجع الفكري والحضاري والابداعي عن وجه هذا الواقع.

من هذا الأساس الذي بنت عليه حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر كيانها، كانت قد عمقت مسارها الحداثي، مبشرة بنهوض الانسان الجديد ونهضته، وقد وجد رؤياه الزمانية تتعلّق بأكثر رموز هذه المنطقة كثافة معنى يحمل دلالات حركته الجديدة هذه وما وجده، تحديدا، في "الاسطورة التموزية" التي مالبثت أن أصبحت، بعد اكتشافها من قبل الشعراء المجددين الرواد- وفي طليعتهم السياب- عنوان مرحلة كاملة إليها تنشّد رؤيا الشاعر، وعنها تنبثق رؤيته الجديدة للعالم.

لقد أحسّ الشاعر العربي الحديث تحت تأثير رؤيته / رؤياه هذه أنّ العالم الحديث عالمه: يتلقى معطياته، ويتفاعل معها، ويشكل مفهوماته لعديد من ظواهره الأساسية ويعمل على أن يكون له دور فيه من خلال "فعله الابداعي" الذي أصبح عنوانا لهذه "الرؤيا الجديدة" وكان السؤال- كما لخصه يوسف الخال- هو: "كيف ننشئ مجتمعا حديثا في عالم حديث؟" وهو بسؤاله هذا كان يحاول، ويعمل على تحقيق كل ما يساعد انسان عصره على تجاوز "التناقض بين كوننا شكلا في العالم الحديث. . . وكوننا جوهرا خارجه" فقد وجد أنّ هذا هو ما "يضطرنا الى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم. (5).

هذا الواقع الاشكالي هو الذي أثار عند الجيل (جيل المجددين الرواد، في الشعر بخاصة) سؤال الحداثة الشعرية، ومن خلالها، السؤال عن حداثة المجتمع العربي، كيف تبدأ ومن أين؟ بكل ما يعيشه هذا المجتمع، أو يتحرك فيه من تيارات فكرية وأدبية هو المنطلق لحركية حياة الانسان فيه.

هنا أصبحت فكرة التجديد من الافكار الكبيرة والمهمة في الحياة العربية المعاصرة. . . وأصبح المجدّد متغيرا بذاته، ومغيرا في الواقع. فإذا ما تأملنا في صورة الخمسينات من القرن العشرين والرؤيا التي ارتسمت من خلالها أو انبثقت عنها، فإننا نجد ذلك واضحا في ما اتخذ التغيير من مسارات، أو في ما تجسد فيه من الرؤى التي عاشها المجددون، وفعل التغيير الذي مارسوه فكرا وابداعا وواقعا - وهو ما جعل النظرة الى حركة التجديد في الشعر العربي الحديث ترى فيها" حركة ثورية تطورية تنبع من داخل تراث الشعر العربي لا من خارجه، وهي حقيقية تفرضها اللغة العربية وثقافتها" ويضيف أصحاب هذه النظرة الى هذا تأكيدهم" اننا لا نجدد لأننا قررنا أن نجدّد بل لأنّ الحياة تتجدد فينا "(6). هذا مع أنّ يوسف الخال نظر الى التراث كونه وسيلة انفتاح على العالم، بحضاراته وثقافاته، وليس انغلاقا على الذات وانطواء في محدودية ما ترى الحركات السلفية. . فأنكر كل "تراث" "يقف عائقا أمام اشتراكنا في تجارب الانسانية، أمام وحدتنا مع الحياة الانسانية، أمام دخولنا التاريخ الإنساني، . . . كما انكر كل ما يعيقنا عن الصيرورة واحدا مع العالم" فهو لا يرى هذا "من تراثنا الحقيقي الأصيل في شيء" (7).

فهذه النظرة التي ينطلق منها الخال، ويعدّها الأساس الذي شكل قاعدة فعلية لبناء موقف شعري جديد. . تتمثل فيها رؤيته، أيضا، لما يعده اثراء لتراث مشترك نقف به مع الانسانية علي هذه الأرض بشمول وجودها وتكويناتها. فتراثه- بحسب نظرته هذه- جزء من تراث اكبر يشكل الاطار الحقيقي، والفعلي أيضا، لاثراء مصادرنا الثقافية.

غير أن هذا الاتجاه/ التوجه سيحدو بالخال الى الدعوة الى الرجوع للشعر الغربي الحديث بوصفه منبعا ومصدرا أساسيا في بناء الرؤية الجديدة التي تحقق "تحررنا" من التصورات الأدبية التقليدية، كما تحقق استجابتنا لما دعاه بـ روح العصر . . فهذا، في رأيه، هو سبيلنا الصحيح، إذا ما اتخذناه- الى تبديل عقلية بكاملها وخلق عقلية جديدة متجددة واعية" . . . ذلك أن حركة الحداثة، كما رآها ، "هي في المقام الأول، موقف من الحضارة الانسانية، من الله والانسان والوجود" (8).

-3-

إلاّ أنّ هذا التجديد أخذ يتصدع كيانا، مثله مثل كثير من قوى الواقع، وبديل أن تكون "حركات التجريد" حركات متناغمة في سمفونية ثقافية تتفاعل / وتفعل في واقع العصر، حضارة وثقافة وإبداعات ورؤية إنسانية جديدة. . . إذا بها تتمثل في صور مشتتة أصبحت المثال الظاهر للتمزق الذي نعيش، مما أبعد هذه "الحركات عن كل ما يمكن أن يحقق روح الانسجام مع طموحاتنا في دخول عصر جديد، وبناء رؤيا جديدة في مستويات الفكر والواقع. .وتلاشي الأمل في تحقيق صورة "المجتمع الخلاق" (الذي تبنت فكرته بعض الحركات السياسية، فأفسدتها ودمرتها، بفعل ما نقلت اليها من أمراض السياسة العربية" القاتلة. . .) لقد دمرت بعض الأنظمة العربية القائمة صورة هذا "المجتمع الخلاق" وبدّدتها من خلال ما اتبعت من أساليب الضغط على حياة الانسان، بسلبها حريته، وخوفها من "حرية الفكر" التي تبناها ونادى بها، ومطاردتها الديمقراطية فكرة وواقعا، فضلا عن تزييفها الأفكار الكبيرة وتقديم "بدائل شوهاء" عنها وصلت بالانسان العربي حدّ "الضحك المأساتي" منها لفرط ما حملت اليه، بفعل عمل هذه "الأنظمة"، من سخريات مرة، فقد عرفت هذه "الأنظمة" بحكم الممارسة والدربة أنّ الانسان الحرّ وحده هوالذي يمكن أن يبدع ويصل بالحياة، كما يتمثلها، الى غاياتها الكبيرة، فعملت على إلغاء الانسان الحر دورا وفاعلية. . ونجحت الى حدود بعيدة، في تحقيق عبوديته لها، سواء عن طريق الرغيف، أو عن طريق الارهاب الذاتي.

هذا في مستوى الواقع الذي عاشه الانسان العربي في الحقبة موضوع البحث. . وأما شعريًا، فإنّ الانحراف الأكبر الأخطر في واقع هذه التجربة كان قد جاء من مصدرين، إن مثل كلّ منهما موقفا مناقضا للموقف الآخر ومضادا له في مستوى ما يؤسس له واقعا، وفي النظر الى الشعر في نطاق الممارسة (تحقيق وجود قصيدة عربية جديدة. . .)

- مثل الأول منهما: يوسف الخال الذي سأل سؤالا مهما هو: "كيف نوفق بين رغبتنا الذاتية (في التمسك بلغة عربية واحدة تمثل الأمة الواحدة شعبا وثقافة) وبين أن يكون لنا أدب حي بلغة الحياة" (9) إلاّ أنه انحرف بالجواب انحرافا أضرّ بمشروع الحداثة الخاص (متمثّلا في مجلة "شعر) إذ رأى خطأ ووهما، تحت تأثير بعض الأفكار التيارات الانعزالية، التي وجد نفسه في النهاية يقف معها علي خط واحد في التخصص ضد العروبة- رأى"أننا استنفدنا، أوكدنا نستنفد. . . امكان تطويع اللغة الفصحى لحاجة التعبير الحي

النابض عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا (10) فكانت المحصلة، بالنسبة له شخصيا، أن كتب بالمحكية اللبنانية فأضاع شيئين، في آن معا، بهذه الكتابة/ التوجه: الشعر إبداعا، وتاريخه الشعري حركة.. لأن كل ما أنتجه في إطار دعوته هذه، لم يستطع وقوفا على قدميه، وظلت محاولاته فيه محاولات لم يأخذ النقد والبحث الأدبي، فضلا عن القارئ الجاد، بالجدية التي كان... "الخال" يرجوها لها... مثله فيها مثل المنبتّ لا أرضا قطع، ولا ظهرا أبقى.

- وتمثل نازك الملائكة المصدر الثاني في ما طرحت من سؤال مضاد لسؤال الحداثة، وذلك من خلال ما عمدت اليه من "استقراء قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التي رصفها ذلك العالم الفذ" الخليل بن أحمد الفراهيدي (كما جاء في كتابها: "قضايا الشعر المعاصر"...) متخذة إتجاها متزمتا هو الى السلفية أقرب منه الى أي موقف آخر.. مما شكّل "نفيا نظريا لكل حرية في ما دعته، هي نفسها، بـ الشعر الحر... وكان أن خنقت حركيتها الشعرية شاعرة، وحاصرت حركة الشعر الجديد بنظريات لا تفتح أي سبيل لحرية الشاعر الحديث.. فكان أن أوغل هذا الشاعر الحديث في الزمن الشعري الجديد باختياراته المجددة والجديدة، في حين بقيت نازك تتحدث عن تلك "الجذور المستمرة" مشددة على وجوب الهبوط اليها لا متلاكها، وإلاّ -كما رأت وقالت- سقط الشعر والشاعر.

وفي حين عمدت "شعر" من خلاله تجمعها الى إسقاط الهيمنة التي كانت للقصيدة الرومانسية على الوجود الشعري للشاعر العربي المعاصر، والتقدم بالقصيدة الجديدة بمفاهيمها الشعرية المعاصرة (مفاهيم الحداثة والتجديد)... كانت نازك تصرّ على ما أشاعه شعرها بداية من تصورات كان إلتزامها والتمسك بها من قبلها يدفعها الى مهاجمة كل ما تجد فيه "افتراقا" عن أطروحاتها أو تمثلاتها هذه وقد أخذت نفسها، نتيجة هذا الموقف بإلزامين كلاسيكيين هما دقّة التعبير، وفخامة اللغة الشعرية... بما شكل لديها إلتزاما صارما بالمعايير الموروثة... بينما كان شاعر مثل يوسف الخال يدعو الى /ويعمل على التحرّر من القوالب القديمة، داعيا الشعراء الآخرين الى مواصلة تطورهم، آخذين طريقهم، في مسار التجديد هذا، باتجاه مادعاه بـ التعبير الحر الذي يكون أكثر اختلاطا بالحياة العادية وفي حين كان يوسف الخال (أو أي شاعر آخر من المجددين) مسكونا بارادة التجديد وتبسيط التعبير الشعري.. نجد نازك تبحث في ما يكتب من شعر جديد عن تلك الخروقات. التي تعدّها خروجا غير مقبول ولا مبرر على قواعد اللغة وعلى العروض الشعري.

وإذا كان يوسف الخال قد طرح السؤال الذي التمس فيه التبرير لنفسه في الدعوة الى اعتماد "اللغة المحكية" لغة كتابة، متسائلا عما يمكن أن يصنع الأديب إذا كان لا يحيا لغته (11) فإنه نازك دعت، بصيغة أو بأخرى الى عودة الشاعر العربي الى لغة المعجم العربي من خلال تمثيلات شعر العصور السالفة. وقد وجد الخال أن الإبقاء على اللغة كما هي دون تطوير يقف عائقا أمام الأديب والشاعر المعاصر في إبداع أدب حي بلغة الحياة، فهو من زاوية النظر هذه، يرى وإن خطأ أن العرب استنفدوا الى حدود، امكانية تطويع لغتهم الفصحى لحاجات التعبير الحي النابض عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا، مبشرا ومنذرا بما سيأتي، إذ سيأتي يوم ندرك فيه أن هذه اللغة المتطوّرة (أي اللغة المحكية.. بحسب ما يريد) هي لغة الحاضر والمستقبل، وأنّ استخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم (12).

غير أنّ هذا التوجه الذي تمثل فيه "اختيار" يوسف الخال قد كشف عن فشل بالغ في محاولاته التي صبت في هذا الاتجاه/ التوجه، معتمدة "المحكية" لغة كتابة.. فكان ما كتبه بها وخصوصا ديوانه الذي حمل عنوان: "الولادة الثانية" بكل ما له من دلالات دينية ليس فقط تراجعا واضحا عما كان قد حققه في دواوينه السابقة في مستوى القصيدة الجديدة، على محدودية تفوقه فيها قياسا على بعض مجايليه (السياب مثلا..) وإنما أيضا، يمثل فشلا كليا في مستواه مشروعا فقد كان همه (أووهمه- لافرق) هو "تحديث اللغة" عن طريق اعتماد المحكية لغة كتابة فإذا به يقدم شعرا فاشلا وقد كان هذا الموقف منه مثار خلاف بينه وبين غير واحد من مجايليه، شعراء ونقادا مجددين.

-4-

في سياق هذه الرؤية التجديدية- الجذرية جاءت مجلة شعر التي ترأس الخال، حلقتها التي ضمّت شعراء طالعين كانوا، بداية في الاقل، يتلقون توجيهاته كتعليمات في كيفية إرساء مفهوم جديد للشعر (13) فقد أسس الخال رؤيته التجديدية منطلقا من كون "الحداثة" كما تبناها فكرة واتجاها أدبيا، تتمثل اكثر ما تتمثل في أنها "نظرة حديثة الى الوجود فهي ابداع وخروج به على ما سلف" فهي، وفقا لهذه النظرة، كلّ ما يطرأ من جديد على نظرتنا الى الأشياء فينعكس في تعبير غير مألوف وهي مرتبطة بتطور نظرتنا الى الحياة وكيفية معاناتها.. كما أنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة.. وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في الشكل والمضمون معا "وهي،

بهذه النظرة، "في كل شيء لافي الشعر وحده، موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها". أي أنّ الحداثة في أبعادها هذه من خلال ما تفتح من آفاق، حركة إبداع تماشي الحياة في تغيّرها الدائم ولا تكون وقفا على زمن دون آخر" وهي في المحصلة نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها الى الأشياء تبدلا جذريا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد. (14).

- فالشعر عنده، فن والفن لا غاية له غير التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا. . . والشاعر، كما يريد له أن يكون مسارا ورؤية وعملا، معنيّ بعملية الخلق، لابسواها.

- والشعر لغة- أي وليد مخيلة خلاقة لا تعمل عملها الفني إلاّ باللغة (. . .) فاللغة نظام يعتمد ككل نظام، على بعض القواعد والأصول التي لاغنى عنها. . . والقصيدة هي وليدة مخيلة خلاقة لا تعمل عملها إلاّ بوساطة اللغة.

وكذلك الأسلوب، هو الآخر، نظام قائم على بعض الأسس المحتمة، فـ "هو الذي يحوّل التمسك بقواعد اللغة وأصولها الى شيء يتيح للشعر على يد الشاعر المبدع أن يصبح أكثر من مجرّد تعبير مألوف".

- ثمّ المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته". . .فالقصيدة "خليقة عضوية" وتجربة الشاعر، أي معنى القصيدة هو فعل إنشاء القصيدة. . أما مبنى القصيدة الخارجي فينمو مع نموّ المعنى أي يتطوّر الى التكوّن بتطور المعنى ولذلك كان المبنى الخارجي والمعنى الداخلي واحدا. . بمعنى : ولا دتهما في عملية الخلق معا".

- وهنا تأتي الاستجابة للمفهوم الشعري الجديد الذي هو مفهوم "ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطوّر حياتنا، وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر الى الآخرين بشكل فنيّ يناسبها"

- وإذا كانت كل حركة نموّ وتطوّر تأتي مقترنة بالحرية (حرية المبدع، وحرية الانسان الاجتماعي) فإن غناها (مهما كانت درجة ثقتنا بأنفسنا ومواهبنا، وبخصب حياتنا وغناها) لا يكون بالانغلاق "على أنفسنا وعلى تراثنا فنحن جزء من الناس في كل مكان وتراثنا جزء من التراث الانساني الواحد المتراكم عبر الأجيال، ولذلك علينا أن نتفاعل مع "هؤلاء الناس ونتعامل على قدم المساواة معهم، وعلينا ان نحسب تراثنا جزءا من تراثهم (15) .

باختصار وكما يلخص " الخال عن الشاعر الناقد الامريكي ارشيبالد مكليش ويتبنى ما يقول فإنّ "القصيدة أسلوب تستخدم فيه الكلمات كأصوات وكرموز، وهي لا تنفصل عن معناها. لذلك اقتضى بناء الكلمات كأصوات وكمعان لاثارة العاطفة بمعونة الصور (في تزاوجها) والرموز والاستعارات في إدراكها الحدسي سرّ التجانس في الاشياء غير المتجانسة، كما يقول أرسطو" (16).

وإذا كان يوسف الخال قد أسس شعر محددا أهدافها بهاجس تكوين تيار شعري جديد. . . وأن المجلة قد شقت طريقها فعليا بحثا عن شعر جديد، وتصوّر شعري جديد (17) وإذا كان الباحث في تاريخ الحركة الشعرية الجديدة ورصد مساراتها يجد اسم شعر مقترنا بـ الحركة بفعل ما طمحت فيه ودعت اليه من تغيير في بنية القصيدة وفي الواقع الشعري والحياة الأدبية العربية. . فإنّ يوسف الخال، كتابات وتوجهات، هو المرجع الأساس في كل ما أصدرت عنه هذه الحركة من تصوّرات تجديدية. فمن يرجع الى ما كتب الخال في شعر (منذ العام 1957 بدايتها)، وحتى ما كتب قبل هذا التاريخ، لوجده يؤكد فكرة أساسية ذات أهمية في وعي طبيعة حركة التجديد في الشعر العربي فهو لايعدّ التجديد عملية ردّ فعل على ما سبق من أشكال شعرية، وإنما يعود بهذا التجديد إلى تغيّرات الحياة نفسها التي تفرض بدورها، تغيرا في توجهات الانسان، وفي طبيعة تعامله مع العالم فحركة الشعر الجديد حركة تطوّر. أما إذا كانت لها "طبيعة ثورية" فإنّ كل تحوّل عميق في "البنى الفكرية والثقافية والابداعية والمجتمعية لابدّ أن يأخذ مثل هذه الصفة المغيّرة فالحياة لا تتغير ذاتيا، وإنما بفعل يحتك بهذه الذات مجددا حيويتها، ومعمقا أثرها الحي. هذا الفعل هو الثورة، أم النزعة الثورية عند الأفراد بمعنى البناء، وليس التدمير .

الى جانب هذا، كان الخال يؤكد على تراث الشعر الغربي وأهميته بالنسبة لتجربة الشاعر العربي الحديث. . وسيكون اسم إليوت هو الأكثر حضورا في كتابات الخال فهو الشاعر الذي تعقب خطاه في اكثر من مستوى، والذي سيكون لأثره عليه أهمية حقيقية. . فقد تبنى الكثير من مفاهيمه في الشعر، وعن الشعر أوسار على هدي ما تقوّل، داعيا الى ما دعا اليه من تحوّل في حياة الشعر العربي المعاصر، وفي واقع القصيدة الجديدة.

-5-

إنّ شعر هي المجلة التي كرست نفسها، بقوة واختيار، للشعر الحديث، مما أتاح لها أن تترك أثرا ذا *قيمة فنية في* الأساس، على الحياة الشعرية العربية، أواخر الخمسينات ومطالع الستينات وإذا كان يوسف الخال هو الشخص الأهم فيها والأكبر تأثيرا، الذي وقف وراء هذه المجلة- الحركة-

فذلك لأنه كان بصوته النقدي ووضوح فكره الشعري- النقدي قد جمع حوله جانبا من الوسط الشعري، اللبناني والعربي، وكان أن أثر في هذا الوسط فكرا وتفكيرا أكثر من تأثيره شاعرا- وخصوصا في ما يتصل بالحداثة- بل إنّ الشاعر فيه قد غاب غيابا نسبيا، ونهض الناقد الموجّه الذي يهتم بالأفكار الحديثة للتجربة الشعرية الجديدة. فكان تطوره النقدي قد فاق تطوره الشعري، وراح يوسع في خبرته الشعرية هذه عن طريق النقد (نقد الأفكار الشعرية السائدة) وعن طريق الترجمات أيضا.. في حين ظلّ في شعره، الذي كانت له فيه بدايات موفقة، شاعرا توقف به سعيه التجديدي (في القصيدة) عند تلك البدايات التي داخلها شيء غير يسير من الابتكار فقد مضى بتجربته الشعرية الى أفق مغلق لم يستطع اختراقا له. وقد ذهب في نكوصه الشعري هذا باحثا عن تبرير فوجده في ما يمكن أن نعده وهما ذاتيا.. وهو القول بالاصطدام بجدار اللغة فهل أرادنا أن نربط تراجعه الشعري بهذا الوهم الذاتي. الذي حاول أن يجعل له صورة الحقيقة ويؤطره بمنطقها؟

وبفعل هذا الموقف أخذت الرؤيا الجديدة تتضاءل أمامه أو في وعيه، فضلا عن أنه أهدر جانبا كبيرا من طاقته الشعرية بحثا عن حالة جديدة توهم فيها إقترابا من عالم الذات مكرّسا نفسه، جهدا وعملا لضرب من ضروب المثالية الدينية التي وجد فيها، وفي الأخير، تجسيدا لمثالية الثافية ولعقيدته في الحياة. فقد رأى الصليب الوجود كلّه بلااستثناء كما وجد في المسيح خلاصه دون ما حدّ (18) وهو وإن حاول في بعض ما كتب في هذه المرحلة من حياته وتفكيره أن ينقل لنا أزمة الشاعر العربي المعاصر على غير وجهها الحقيق معربا عما يعاني (شخصيا) في قضية (أو مشكلة) التعبير، فإنه لم يعالج هذه المشكلة/ القضية إلاّ معالجة سطحية، تمثل فيها اخفاقه اكثر من تمثل الازمة نفسها وأوضح مثل على هذا الاخفاق ما كتبه في إطار ما عدّه حلا أو خروجا من الأزمة"... ولعلّ الازمة الأساس، بالنسبة للخال شخصيا، نابعة من كونه لم يستطع إثارة إهتمام عصره به شاعرا على العكس مما هو الحال مع مجلة شعر التي غذت الكثير من المعاني التي أثارتها واكدتها "معان ضائعة" في مشروعه الأخير لذلك كانت أزمته أزمة ناشئة عن هذا الاحساس الذي حاول اخفاءه وراء بعض المواقف والآراء العارضة التي تعبّر عن يأسه عن الاحاطة بكل ما كان يحلم به اكثر من تعبيرها عن أزمة شعرية معاصرة.. كما أراد أن يعكس ذلك في ما كتب.



(1) كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيروت 1984 - ص 10

(2) كمال خير بك- المرجع نفسه ص 64 ،65

(3) انظر هذه "المحاضرة- البيان" مشذبة ومهذبة ومختصرة في يوسف الخال : الحداثة في الشعر- دار الطليعة بيروت ص 79 وما بعدها - (وكانت قد نشرت بنصها الكامل ، في "محاضرات الندوة اللبنانية" العدد الخامس 1957)

(4) كمال خيربك : مرجع سابق ص 93

(5) يوسف الخال : الحداثة في الشعر ص 6

(6) يوسف الخال : المصدر السابق ص 93

(7) جاء هذا في المحاضرة التي شارك بها الخال في مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر، الذي نظمته وأشرفت عليه: المنظمة العالمية لحرية الثقافة. أنظر اعمال المؤتمر، ص 42

(8) انظر أعمال مؤتمر روما - مصدر سبقت الاشارة اليه ص

(9) يوسف الخال : الحداثة في الشعر ص 6-7

(10) المصدر السابق ص 8

(11) المصدر نفسه ص 8

(12) يوسف الخال في أعمال مؤتمر روما - ص 29-30

(13) لو عدنا الى ما كتبه الخال في اقتتاحيات "شعر". وضمّ بعضه أو الجزء الأهم فيه كتابه: الحداثة في الشعر، لوجدنا هذه النزعة التعليمية التوجيهية طاغية على ما كان يكتب أو يقول، وكأنه معلّم الحداثة الأول يعلمها لمريديه وللشعراء الآخرين في صيغها الأشدّ قربا من إدراك المتعلم بكل ما يحكمها، في نظره، من أصول، أو في ما تحتكم إليه من توجهات وقد جعل أحد فصول كتابه. الحداثة في الشعر" محاولات في تفهيم الشعر الحديث"

(14) الحداثة في الشعر ص ص 15-16-17

(15) المصدر نفسه ص ص 14، 20، 21، 22، 25، 31، 51، 53

(16) الحداثة في الشعر مصدر سابق ص 77

(17) كمال خيربك حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص 65

(18) يوسف الخال: الحداثة في الشعر ص 105

البيت الشّعريّ الشّائع

سامي بالحاج علي*

كثيرة هي البيانات الشعريّة الشائعة، وإن لها من السلطة ما يجعلها محفورة في كل ذهن حاضرة في كلّ مقام لكنّها رغم كثرتها ليست إلاّ نزراً من بحر، بحر الشّعر الذي أرفده آلاف الشّعراء بملايين الأبيات والقصائد فهي صفوة مراحل ممتدّة من مسيرة الشعر و الإبداع. ولذلك يبدو التساؤل الذي تطرحه هذه الدراسة مشروعا وطموحا لأنّها ستبحث عن أسباب الشيوع والانتشار وستحاول الإجابة عن سؤالين:

لماذا لا يشيع من إبداع الكثير من الشعراء على امتداد مراحل شعريّة وتاريخيّة طويلة إلاّ بعض الأبيات دون غيرها؟

ماهي الخصائص التي تحوّل بيتا شعريّا الى بيت شائع ؟

إنّ الشيوع مسألة نسبيّة، ما في ذلك شكّ. فما هو شائع اليوم قد لا يكون كذلك غدا. وما أكثر الأبيات التي طواها النسيان وكان من الممكن أن تكون شائعة في عصرها. وكتب التاريخ والأدب تخبرنا أن الشائع في العصور الأدبيّة الأولى لم يكن مجرّد أبيات بل كان قصائد برمّتها يحفظها الرواة * والهواة* عن ظهر قلب منذ السّماع الأول. ومنهم من كان يحفظ الكتاب بمجرّد النظر وتقليب الصّفحات.

لا يعنينا في هذا المقام أن تكون هذه الرّوايات صحيحة أم ملفقة فهي تثبت بطريقة أو بأخرى أنّ ما شاع عند أمّة عن آدابها الشعريّة مغاير تمام المغايرة لما شاع عندها في مرحلة زمنيّة أخرى. فما بالك بما عند غيرها من الأمم. ومهما قيل عن تقارب الشعوب وتلاقح الثقافات وانكسار حاجز اللّغة . . . ومهما كنّا نحفظ بفضل التّعلّم والترجمة أبياتا شعريّة لأمم أعجمية . . فإنها تبقى استثناءات تؤكد النسبيّة ولا تنفيها.

والشيوع مسألة نسبيّة أيضا حسب الأفراد والطبقات والفئات داخل المجتمع الواحد . . فلكل جيل شعراؤه المفضّلون الذين يحتفظ منهم بأبيات يراها شائعة، وقد لا يغفر لإنسان آخر جهله بها. وأظنّ أنّ من تربّى على سماع الجديد الذي يأتي به أحمد شوقي أو حافظ إبراهيم أو ابراهيم ناجي يستغرب أشدّ الاستغراب حيث يسمع من جيل بعده جهله بأسماء هولاء الشعراء فكيف باستحضار أبيات من شعرهم. والأكيد أيضا أنّ ما شاع لدى الطبقات المحدودة الحظ من التعليم يختلف عن محفوظ الأفراد المتعلمين تعليما عاليا . . لكن مهما بلغت الاختلافات فإنّ مشتركا شعريّا يظلّ قائما وهو ما تعنى به هذه الدراسة، ورغم أنّنا نشهد قطيعة مع الشعر الحرّ والشعر المنثور أو الشعر المرسل وشعر اللقطة . .- وهي قطيعة يعلنها البعض ويدعو غيرهم الى تفهّم التجارب - إلاّ أنّ ذلك لا يمنع أنّ توجد اشعار قادرة على تخطّي عامل الزمن فحفرها الشيوع في ذاكرة المتلقين مخترقة حاجز المكان والزمان وتباين الأذواق والمواقف فتمازج فيها القديم مع الجديد وتزاحمت من خلالها متناقضات عدّة.

قد نتساءل عن أهميّة الكشف عن هذا المشترك الشعري الذي نبتغيه ولماذا نتعب

---

* باحث.

أنفسنا في تقصيّه والبحث عن أسباب شيوعه وخصائص تحوله من بيت مبدع إلى بيت شائع، والحق أنّ استكناهه ضروري وخطير لأننا عبره نكتشف منظومتنا القيميّة المختزنة في الأذهان. وهي منظومة قيميّة ذات ثوابت ومتحوّلات لا بدّ من تلمّس دلالة لثوابتها ودلالة أخرى لتحوّلاتها إذا ما رمنا وعيا بذواتنا وتاريخيّة حياتنا. إن البيت الشعري الشائع هو بعض مخزوننا الذي نتوكّأ عليه. هو تصوّرنا للمؤسسة الأدبيّة في تعالقها ببقيّة المؤسسات المجتمعيّة؛ وهو النص الذي اتفقنا عليه ممثلا لذهنيتنا وعقليتنا. وهو البنية الثاوية التي تمثلنا وتفضحنا. إنّ البيت الشعري الشائع هو ذاكرتنا الجماعيّة وذائقتنا السائدة ومعلم من معالم شخصيتنا الأدبية والحضارية؛ عبره نتخطّى حدود الفرديّة لنمسك بقاسم مشترك يتخطّى الذاكرة الشخصيّة المتلوّنة الخؤون، ويتخطّى الذائقة الفرديّة المتحدّدة بعوامل خاصّة في التنشئة والتكوين، ويتخطّى المنظومة القيميّة الضيّقة التي تتلوّن بالإنتماءات الحزبيّة أو الطبقيّة.. البيت الشعري الشائع نص/ جمع: هو ظاهرة نفسيّة قد ترتبط بعلم النفس الاجتماعي وتمس بعض مفاهيمه كاللاشعور الجمعي والوعي الجمعي.. وهو أيضا ظاهرة اجتماعيّة لأنّ ما يشيع عند مجتمع ما في فترة تاريخية ما له دلالاته الاجتماعية والايديولوجيّة التي لا بدّ من الوقوف عندها وعليها، وهو أخيرا ظاهرة أدبيّة لأن البيت الشعري الشائع محكوم بظاهرة الإبداع وظاهرة التلقي بل إنه ما يتبقى بعد الإبداع والتلقي منغرسا دالا على فاعليتهما في الوجود الإنساني.

قد نعترض على اعتبار البيت الشعري الشائع نصا. ومفهوم النصّ موضوع خلافي مثله مثل مفهوم القراءة آخر الموجات النقديّة الغربية ممثلة في نظريّة التلقي والتفكيك قتلت النصّ المحدّد الثابت بعد أن قتل المؤلف عند البنيويين. هما يدّعيان أنّ لا وجود لنصّ محدّد معيّن إذ لا توجد إلا القراءات الخاطئة الفاشلة لنصوص متلاعبة " إنّ القارئ - عندها - حرّ في كتابة نصّه وهو المسؤول عنه وأمامه في نفس الوقت" (1)

بل إنّ فعل الكتابة ذاته هو تكثيف للغموض ومضاعفة لألوان الاختلاف ومن هنا انعدم المحور المركزي في النصّ فكان المعنى لا نهائيا وكانت القراءة لا نهائية؛ يقال " إنّ المعنى عندهم إذا تمّ مات" وينظر أصحاب المنزعين لجمالية الانفتاح حيث النص المفتوح في البدء والمنتهى. النّصّ منفتح في تكوينه لأنه رماد نصوص أخرى سبقته وزامنته" وهو سجين اعتماده عليها وعلى الشفرات واللّغات السّابقة" (2) وكلّ نصّ جديد إنما يجيء باعتباره تناصّا" والنصّ منفتح في "متنه" لأنّ دوّاله متخالفة واختلافهما هو الذي "يجعل لها معنى ويمنع أن يكون لها معنى محدّد في الآن نفسه" (3). إن النص - بالمنظور البنيوي - "كدائرة مستقلة منغلقة منفصلة عن ذات المبدع والمتلقي" قد انسحب إلى الظل مع البنيوية. عوّضه النص المبني على أفق التوقع. إنّ القارئ يتناول النصّ مسلّحا بأفق مرجعي وثقافي وذاتي يبني فهمه لما يقرأ. وبما أن أفق التوقع متغيّر من فرد إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى ومن عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان. فإن قراءة النصّ ستكون مختلفة متغايرة باختلاف القرّاء أو على الأصحّ باختلا ف زمن القراءة والقرّاء. إن النّصّ بالتالي لم يعد ما يعنيه ولم يبق هو هو إذا تغيّرت " وحدته الدلاليّة " وذلك ما يحوّل النّصّ إلى نصوص أو يتحول الى نصّ ذي قراءات ودلالات لا متناهية. يقول أصحاب نظريّة التلقي: " إن القارئ لا يفسّر النصّ بطريقة فقط بل إنه ينتجه ويعيد كتابته "(4) وهذا أول ما يؤسس لأن نعتبر البيت الشعري الشائع نصّا ذا دلالات نروم الوصول إلى بعضها... رغم أن أبياتا غائبة قد تستحضر وحاضرة قد تغيب. بعضها كتب في الجاهلية وبعضها الآخر كتب في القرن العشرين. متوزعة بين أكثر من قائل.. فلا انسجام بينهما في الظاهر... ولا هي محصورة محدّدة. فكيف تعتبر نصّا ؟ الحق إن "البرقيّة "نص. والشفرة المخابراتية نص... رغم غياب التماسك والانسجام.. والتجريد الذي بمقتضاه نتحدث عن نص شعري حديث يحوّل الحديث عن البيت الشعري الشائع كنصّ. إن التعريف الذي تقترحه اللسانيات الوصفيّة للنص يقول إنه "متالية منسجمة متسقة متماسكة من الجمل ذات وحدة دلالية تحددها القواعد والإحالات النصيّة والمقامية" (5).

ولسانيات الخطاب تعرّف النص بأنه" نسيج من التشكيلات اللغويّة وبنية من الأنساق المتفاعلة لإنتاج الدلالة (6) وقد عرفنا بأن النصّ يتأسس مع القراءة تماما مثل بيتنا الشعري الشائع الذي نروم تأسيسه مع قراءته، لأنه محض ما استقرّ في الأذهان من النصوص والتشكيلات اللغوية والوحدات الدلالية، بعد تحقيق التلقي الجمعيّ. وقد رأينا أن هذا الرصيد الجمعي ينبني متفاعلا مع عناصر أخرى كالذاكرة والذائقة والمنظومة القيمية ليتشكل في بنية ذهنية تأويلية بها نحكم ونقوّم ونبدع وبها نمتلك ما يسمّيه "هايدجير" " التحيّزات الخاصة" وهي التي تحكم القراءة والتذوق يقول عنها " المتذوق خاضع لتحيّزات خاصة.. هي التي تحكم تجربتنا لشيء مّا، هي التي عن طريقها يقول لنا كل ما نلقاه شيئا مّا" (7). وهكذا يصبح البيت الشعري الشائع مقوّما في بنية العقل الأدبي يتدخل في العمليات الذهنية التي بها نتفاعل مع الواقع والوجود. فكيف الوصول إلى هذا النص الثانوي الذي يعدنا بالكشف عن اتصالات وانفصالات مهمّة في تاريخيّة وجودنا.

نحن نريد أن نسأل هذا النّصّ /الجمع عن لا وعي جمعي

نستكنهه وعن وعي جمعي نفتقده وعن 16قرنا من الابداع الشعري ماذا فعلت به و ماذا فعل هو بها ؟!. إن أية قراءة هي "عملية سحب للمعلومات من الذاكرة وربطها مع الخطاب المستهدف". هكذا يخبرنا خبراء الذكاء الإصطناعي (8).

ولذلك أظنّ أنّ مبحثنا في جوانب عديدة منه مطروق في القديم والحديث. وقديما ميّز صاحب كتاب "عيار الشعر" بين الشعر/القصر والشعر/الخيمة(9) الأول تتناقله الألسن وتسير به الركبان محتفظا على مرّ الأيام بقوّة معانيه، أما الثاني فبرّاق سرعان ما تزعزعه الرياح.

وانتبه نقاد الشعر القدامى الى هذه الظاهرة وادركوا ان أبياتا من الشعر تفشو و تنتشر أكثر من أبيات أخرى ولعلة سمّوا البيت الذي يطغى على سابقه بالمجدود. يقول صاحب معجم البلاغة "المجدود من الشعر ما اشتهر وجرى على ألسنة الناس"(10)وأشار نقاد كثر الى اشعار سارت بها الركبان وتناقلها كل لسان فكان الذيوع مقياسا لا في تفاضل الأبيات فحسب بل في تفاضل الشعراء أيضا فابن سلام يولف كتابه "طبقات فحول الشعراء"(11) وهو يعني بالفحول الشعراء المجيدين الذين تُتناقل أبياتهم المشهورة.

ومن هنا كان الشعر سلاح الشاعر في مساجلة العدم لان فعل الابداع ماهو بحث عن النقش الخالد الذي يحفر الاسم على صخور الفناء ليبقى على الدهر القصيد.

قابلية للشيوع:

قد يبادر الذهن المنطقي إلى تقسيم الأسباب المتحكمة في ظاهرة البيت الشعري الشائع الى نوعين: أسباب داخلية ترجع الى جمالية للبيت تجعله ملائما للحافظة قريبا عند استدعاء الذاكرة يسير التخزين سهل الانطباع بمجرد الإطلاع والترديد... أما النوع الثاني فيعود شيوعه إلى أسباب خارجية تتعدى الخصوصيات الجمالية إلى الظرف الاجتماعي أو التاريخي، فمنها يستمد انتشاره ليحفر تواجده "الدائم" في الذاكرة الجمعيّة باستغلال لمعطيات خارجة عن فنيته ولنا الكثير من الأمثلة المقنعة حول النوع الثاني يمكن أن نذكر منها:

* الأناشيد الوطنية الرسمية التي لا يغفر لأي مواطن أن لا يستحضر أبياتها لأنه يلقنها صغيرا أو يستعيدها بصورة تكاد تكون يومية وبذلك تكون شائعة في أي استبيان باحث عن البيت الشعري الشائع داخل حدود الوطن. ومن الأناشيد ما يتخطّى حدود الوطن الأصغر إلى أوطان أخرى أكبر والظاهر أنها تسير إلى أن تكون أكبروأكبر.

* أشعار المناسبات والأعياد والاحتفالات وهي بحكم تكررها وارتباطها بما لا ينسى في حياة الفرد والجماعة لا بدّ أن تحفر في الذاكرة ولنا في بردة "البوصيري" مثال واضح فهي في مناطق تونسيّة عديدة مصاحبة لاحتفالات الأعراس ولذلك فهي تكاد تكون محفوظة من الجميع.

* الأغاني وماوراءها من وسائل إعلام تدعمها.. وهي إذا ارتبطت بالمشاهير والأساطين كانت أكثر ذيوعا وشيوعا.. ففيها ينضاف سحر الشعري إلى سحر الصوت وبراعة اللحن والأداء وربما كان البيت الشعري في هذه الحال رهين بواطن الدواوين يعفّى عليه "النسيان" إلى أن يتاح له أن يؤدّى في أغنية "تتبناها" وسائل الإعلام فيغدو أكثر من شائع.

* البرامج المدرسيّة والمختار الشعري فيها فكل التلاميذ أمام قصائد شعريّة واحدة وهم ملزمون بالتفاعل معها في سنيّ تكوّنهم وذلك ما يرسخ في الذاكرة الجمعية أبياتا بعينهاويغمط حظ أبيات أخرى.

* المطالعات والانتماءات الفردية توجه كذلك نحو انتشار أبيات شعرية دون أخرى. ومن هنا كان للتوجيه نحو مطالعات بعينها دخل في التفاعل مع أبيات شعرية مخصوصة ولنا في عاطفيات المراهقة و"التحمّس الايديولوجي" أمثلة دالة ولنا في الاقبال على الجديد "الضجة"/ والإقبال على الممنوع/ المرغوب أمثلة أخرى.

كل هذه المعطيات الخارجية قد تنضاف إلى أن الشيوع أو عدمه هو مسألة ذاكرة. فيمكن أن تسعفني الذاكرة بما أنساه غدا. ومايبدو لي اليوم شائعا قد استغربه بعد مدة وكأنّني أسمعه للمرة الأولى لأن الذاكرة متلوّنة حسب الحالة النفسيّة. وهو ما يحتّم الخروج إلى الجماعية المخففة من مزاجية الذاكرة والمنزّلة للمسألة ضمن نطاق الظاهرة الإجتماعية التي يمكن تقنينها وتحليلها بالوقوف على محدداتها الموضوعية، فما تتضافر الذاكرة الجمعية على نسيانه وتجاهله لن يكون شائعا ومشهورا. وللوصول إلى الذاكرة الجمعية وشرط الجماعية في تحديد الأبيات الشائعة كان لا بدّ من عيّنة قد لا تصل إلى تمثيل المجموع بصورة مطابقة تماما، لكنها تبقى أكثر الصور إمكانا وأقربها إلى التدليل. ومن هنا كان الإلتجاء إلى المنهج الاحصائي وإلى العمل الميداني باعتماد استبيان يوزع على "جماعات" مختارة. وإذا ما حلت مسألة الجماعية باعتماد الاستبيان فإن مسألة المعطيات الخارجية للشيوع دفعت إلى اعتماد مفهوم قابلية الشيوع. إننا لا نستطيع أن نجزم أن شيوع البيت عائد الى سبب واحد محدد هو ابداعيته أو فنيته أو شكله أو مضمونه أو كونه ضمن أغنية شهيرة ؟. قد تلتقي أسباب متضافرة ومن المتعذّر تحديد عامل دون آخر... بل إن هذه الأسباب متوالدة أيضا .. فما رشح بيتا كي يلحّن ويؤدّى في أغنية قد يكون هو نفسه ما رشحه ليكون شائعا. وبذلك يكون الوقوف عند الأسباب الخارجية لشيوعه نصفا للجواب تكمّله الأسباب الداخلية الأولية. والأمر نفسه ينطبق مع تفسير الاقبال عليه

عند المطالعة أو اختياره ضمن مقرر مدرسي كنموذج ينبغي أن يحتذى ولا يمكن كذلك أن نحدّد إن كان البيت وراء شهرة صاحبه أم أن شهرة القائل هي المؤثر الفاعل وراء شهرة البيت. فكثير من الأبيات تحضر بدون صاحبها وقلما نستحضر شاعرا دون أبيات عرفت عنه !! بل إن أبياتا عديدة لا يعرف لها قائل محدد فتنسب الى مجهول أو تنسب إلى أكثر من قائل. وإذا ما أقررنا أن شيوع أبيات يتخطى حدود الاختيار الفردي الى اعتباره ظاهرة نفسية أدبية اجتماعية فإنه لا بد أن نستبعد الصدفة والاعتباطيّة عند النظر في الأسباب. لذلك كان لا بد من توحيد الأسباب الداخلية والخارجية إذ لا وجود لنوع مستقل عن الآخر تمام الاستقلال. كلاهما يلتقي في قابليته للشيوع والأبيات التي تمكنت من استغلال معطيات خارجية لتفرض نفسها معبّرا عن وضع أو طرف أو ظرف لم تصل الى ذلك - مثلها مثل الأبيات التي اعتمدت جمالية ما- إلا بفضل قابلية للشيوع تختص بها دون غيرها. ولعلنا بذلك نكون قد أجلينا عن السؤال المطروح بإلحاح منذ بداية التفكير في الدراسة :إنه التساؤل عن العلاقة بين الشعريّة والذيوع هل هي علاقة آلية أم اعتباطية ؟ أيعبّر البيت الشعري الشائع عن البيت الأمثل أو الأجود؟ ألا تشيع أبيات ليست على قدر كبير من الجمالية والإيداع؟ ألا توجد أبيات رائعة جماليا وشعريا لكنها لم تحظ بالشيوع والانتشار؟ أليس لانحطاط الأذواق أو لارتقائها دخل في ذيوع هذاالبيت و"خمول " ذاك؟ إن أية إجابة محددة عن أي سؤال هي مصادرة على المطلوب لأنه لا بد من تحديد البيت الشعري الشائع أولا قبل استنطاق خصائصه ودلالاته الاجتماعية والحضارية.

ومفهوم قابلية الشيوع يمكّن فقط من فتح المجال أمام كل الأبيات ويعفي من استبعاد أي بيت لأننا قد نرى في تواجده شبهة السبب الخارجي الذي أقحمه إقحاما ضمن قصر الشعر المشيد.

بيت أم سطر أم مقطع :

وضعنا الشعر الحر أمام مشكلة استوجبت كما ذكرنا سابقا أن نفرد له عملا مستقلاّ. فمفهوم البيت الشعري منعدم فيه. وتلك ميزته وخاصيته مقارنة بالشعر العمودي التقليدي.

عوّض الشعر الحر وحدة البيت بالسطر أو المقطع وعرف هو أيضا انتشارا لبعض سطوره ومقاطعه وإن كنا نستطيع أن نجزم مسبقا أن الشائع فيه أقل حجما من الشائع التقليديّ. وربما كان أقل تمثيلا لمقومات قابلية الشيوع التي ندرس لأنه لا يحضى بنفس الدفع الاجتماعي والثقافي والمدرسي الذي يلقاه الشعر الكلاسيكي وإن كان يتميز بأنه شعر الملتقيات والمنتديات والمهرجانات. لكن هذا الطابع الآني العابر بعبور لحظة التلقي والسماع هو ما يقلل من فرص الشيوع والرسوخ. وقد لا يستحضر المرء من قصيدة كاملة استمع إليها وتفاعل معها غير سطر فهل نكتفي بالسطر دلالة على الشيوع. الحق أن السطر لا يشكل الوحدة البديلة عن البيت. تمام المعنى والتشكيلة الايقاعية اللحنية تتجاوز السطر إلى المقطع. لذلك لن نهتم بالسطر الشائع وسنطالب مستجوبينا بمقطع كامل كما طالبناهم ببيت شعري كامل في استبيان الشعر العمودي واستوجب ذلك أن نتجاهل صدورا وأعجازا نعلم حقّ العلم مدى شيوعها وانتشارها مثل و"لكنه ضحك كالبكاء" و"اشتدي أزمة تنفرجي". يبدو الأمر تشددا وتعسفا لا مبرر له لكننا نبحث البيت الشعري الشائع لا المثل السائر والحكمة الشهيرة وهما مبحثان أشبعا دراسة قديما وحديثا وربما احتجنا إلى ما درس عنهما في تناول قابلية الشيوع داخل الإطار الشعري.

نقطة أخيرة قبل أن نستعرض الأبيات بمختلف درجات الشيوع تخص نسبة الأبيات لأصحابها من الشعراء قدماء ومحدثين وهي عملية استغرقت منا جهدا دون الوصول إلى نتائج كاملة فقد بقيت أبيات ليست قليلة تبحث عن أسماء أصحابها وإن كنا على يقين بأن أبياتا كثيرة منذ القديم لم يعرف لها قائل محدد.

الإستبيان :

كان ما اقترح على العينات مفتوحا يطالبهم بتسجيل ما يستحضرونه من شعر عموديا أو حرا قديما أو حديثا. تنصّ الجمل المتصدّرة لورقة الإستبيان على أنّنا "كلنا يحفظ شعرا يتصوّر أنّه ليس الوحيد في تذكّره". هو شعر منتشر عند الأغلبية والأكثريّة من المتعلّمين بعضه قديم وبعضه حديث، عمودي وحرّ.. فالرجاء تسجيل كلّ ما " يخطر على بالك" منه.

ولقد وزّع الإستبيان على أربعة دوائر : دائرة تلمذيّة من طلاب السنة النهائية من التعليم الثانوي، ودائرة ثانية من المدرّسين ذوي المستوى الجامعي مهما كان اختصاص تدريسهم، ودائرتين من الموظفين الإداريين يفصل بينهما المستوى التعليمي. أثمر الأمر ما يفوق مائة وخمسين ورقة اختير منها ما اعتبر جدّيا و أمينا شرط أن ينقسم المختار الشعري حسب الجنس والسنّ والارتباط بالحلقة التعليمية. انتهينا إلى أربعين ورقة فقط توزّعت على أربع مجموعات : عشر ورقات من كلّ دائرة ذكرت سابقا شرط أن نتحصّل في الأخير على عشرين ورقة نسائية وعشرين ورقة لمن سنّهم فوق الخامسة والعشرين وعشرين ورقة لمن له صلة بالبرامج التّعليمية درسا أو تدريسا. وكنا نهدف إلى الوقوف على علاقة السنّ وعلاقة الجنس وعلاقة التعليم بمسالة الشيوع والذيوع وفرض هذا الأختيار أن يكون كثير من الأوراق

المتعلقة بدائرة الموظفين. والمدرسين قريبا من أوساط التعليم.

كانت النتائج هي الحصول على خمسمائة وتسعة وثمانين بيتا مقترحا في الشعر العمودي وتسعة عشر مقطعا في الشعر الحرّ.أي أنّ معدّل الشعر العمودي كان يقترب من خمسة عشر بيتا في كل ورقة أما معدل الشعر الحرّ فلا يصل إلى المقطع الواحد لكلّ ورقة. بعض الأوراق اقتصرت على أربعة اقتراحات في حين قاربت أوراق أخرى الثلاثين اقتراحا .

شرط الجماعيّة أدّى إلى التمييز بين أنواع ثلاثة هي :

* الشائع جدّا : وهو ما حقق أعلى قدر من الاجماع فذكر في اقتراحات المجموعات الأربع وتجاوز اقتراحه في كل مجموعة المرات الأربع .

* الشائع فقط : وهو في مرتبة بين/ بين الشرط فيه أن يقترح من ثلاث مجموعات على أن لا يقلّ مقترحوه داخل كلّ مجموعة عن الثلاثة.

* نادر الشيوع: وهوما حقق أدنى درجات الشيوع دون أن تتفرّد بذكره مجموعة واحدة أو فرد واحد . الشرط فيه إذن أن تشترك في اقتراحه مجموعتان على الأقل وأن لا يقلّ عدد مقترحيه عن الثلاثة.

فوجئنا بأن نسبة الأبيات المعتبرة من الأبيات الشائعة عموما كانت ضئيلة مما دل على أن الاختلاف أكبر من الاجماع، فما اختلف فيه يفوق بدرجات قصوى ما أجمع عليه.. وما تواجد مشتركا بين المساهمات والاقتراحات بصورة تتخطّى الحدّ الذي رسمناه لنادر الشيوع ثلاثة وأربعين بيتا من جملة خمسمائة وتسعة وثمانين (نسبة3,7٪). ومجال الاختلاف يضيق مع الشعر الحرّ إذ وصل الأمر إلى سبعة مقاطع شائعة من جملة أحد عشر مقطعا مقترحا (نسبة 6,63٪). وانعدم الشائع جدا والشائع فقط في الشعر الحرّ. كل المقاطع المقترحة اندرجت ضمن نادر الشيوع ..ولا يخفى أن وراء ذلك أسبابا ينبغي أن تفحص وتدرس. وكان التنافس فيه على أشدّه بين نزار والسيّاب وكانت الغلبة للأوّل !!

الأبيات الشائعة جدّا في الشعر العمودي كانت نادرة فهي لم تتجاوز خمسة أبيات هي :

-إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد أن يستجيب القدر
لأبي القاسم الشابي

-الخيل والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرّمح والقرطاس والقلم
لأبي الطيّب المتنبّي

-يا ليل الصبّ متى غده
أقيام الساعة موعده
علي الحصري

-ما كلّ ما يتمنّى المرء يدركه
تجري الرياح بما لاتشتهي السّفن
المتنبّي

إن هذه النتائج تسير غالبا مع المتوقع وأنا اكتفي في هذه المرحلة من البحث بمجموعة من الملاحظات الأولية : إن بيت " ألا ليت الشباب يعود يوما " لابن الرومي مثلا كان من المنتظر أن يشيع لدى الأكبر سنّا وأن تقل نسبة شيوعه عند الأصغر، ولقد كان الأمر كذلك إلى حدّ أنه انعدم تماما في اقتراحات الفئة الثانية !! والأمر ذاته يقال عن الأبيات الحماسيّة مثل "ألا انهض وسرْ في سبيل الحياة" للشابي فقد انتشر عند الأصغر وقلّ عند الكبار "أمّا أبيات القوالب الجاهزة مثل "إنما الأمم أخلاق مابقيت " لأحمد شوقي ومثل " الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبا طيّب الأعراق " فقد سادت لدى الأكبر سنّا وقلت عند غيرهم. وهولاء المتقدّمون في السن " لم يفرّطوا بعد في أبيات ومقاطع ندرت عند غيرهم حتّى كادت تنعدم .. لم ينسوا بعد "سجّل أنا عربي" لمحمود درويش و "القدس عروس عروبتكم " لمظفر النّواب و "للحريّة الحمراء باب" لأحمد شوقي .. "وأناديكم" لتوفيق زياد . لم ينسوها لكنهم لم يصلوا بها إلى مصاف الشائع أوالشائع جدّا. ولعلّهم بذلك قد عكسوا بقايا مرحلة " الإلتزام " و"الايديولوجيا " التي أخلت مكانها للرومانسية عائدة ..إنّ صوت محمود درويش قد عوّضه نزار قبّاني متدثّرا بصوت "مطربي اليوم " و" أغانيهم الشبابية".

أمّا عن " الشعر التونسي "فلا تسأل!!" ولا تسأل كذلك عن أسماء التنظير والتحديث من أمثال أدونس ..هي قطيعة بيّنة ..لولا الشابي ما استحضر تونسي واحد بيتا شعريّا تونسيّا !! ولولا نزار قبّاني وبعده بدرجات محمود درويش .. ما حفلت ذاكرتنا الشعرية بأصوات الحداثة والشعر الحرّ .. إنّ إقدام الثورة التجديديّة التحديثيّة لم تترسّخ بعد في الذائقة والحافظة والذاكرة. إنّ المعطى التعليمي لا يبرّر ولا يفسّر فالسياب مندرج في المقرّرات مثله مثل الشابي والمتنبي .. والشعر التونسي تدعمه الصّحف ووسائل الإعلام إن لم تعززه المقرّرات المدرسيّة لكن للبيت الشعري أحكام أخرى.

إنّ الغرض المهيمن هو الحكمة ينافسه الغزل والشكوى وإذا كان قتيبة قد فسّر لنا منذ القديم شيوع النسيب والتشبيب باعتباره لائطا بالقلوب وليس فرد إلاّ وله فيه قدر ونصيب فإنّ أبيات الشكوى التي يزداد حضورها مع التقدّم في السنّ ..قد تتخطّى حدودها الدلالة الأدبيّة الصرف لتشمل واقعا حضاريا معيشا وإلاّ فبم نفسّر شيوع المتنبي : "ومن نكد الدنيا " "وكفى بك داء" .

أمّا الحكمة فهي أكثر التصاقا بالبيت الشعري الشائع وهي الباعث الرئيس لشيوعه باستحضاره في كلّ موقف وجودي يستدعيه لأنها " الكلام المعقول المصون عن كل حشو" وهي" حقائق الأشياء على ماهي عليه في الوجود "(12) وذلك ما يربط بين البيت الشعري الشائع والمنظومة القيميّة التي يتبنّاها المجتمع ونحن بدراستنا لهذه الأبيات إنّما نستكشف معها نظامنا القيميّ ما امتدّ منه منذ جاهليتنا وما طرأ عليه من تغيّر عبر الزّمن .. هذا النظام القيمي هو الذي يحدّد علاقتنا بالمرأة والآخر عموما ويضبط علاقتنا بالحياة والوجود .

وجليّ من خلال الأبيات التي حصرناها .. أنّ نظامنا القيمي يثمّن القديم أكثر من الحديث، يتحصّن بالماضي ... ويقبل الجديد على مضض... فأكثر من 75٪ من الأبيات هي من الشعر القديم ولا أدري لماذا كان العربي وحده هو الذي لا تنطبق عليه قولة هايدجير "إن النزوع المستقبلي لدى الإنسان له الأولوية على التذكر واستعادة التاريخ" ورغم أن المقترحات تمسح كامل مفاصل مسيرتنا الشعرية الابداعية منذ الجاهلية الى صدر الاسلام إلى العصر العباسي إلى عصور الانحطاط إلى عصر النهضة إلا أن بؤرة التركيز انصبّت على "المتنبي" والقرن الرابع الهجري معه يليه الشعر الجاهلي في المرتبة. ولولا "عمر" و"العيون التي في طرفها حور" و"المجنون بمريضته العراقية" لما وجدنا ما يمثل الشعر الأموي ... ولولا "أضحى التنائي" لما وجدنا ما يمثل عصور الإنحطاط بأسرها. وأما في الشعر الحديث فالمسافة تبدأ بأحمد شوقي و تمر بجبران والشابي والسياب .. وتتوقف عند نزار قباني. ومهما قيل عن انتقائية الذاكرة فإن لهذا الإنتقاء الجمعي دلالته ضمن جدلية الحضور والغياب. مامعنى أن يستمر معنا بيت المتنبي "لاتشتر العبد إلا والعصا معه ..." "جنبا إلى جنب مع "خلقت طليقا كطيف النسيم وحرا كنور السماء في ضحاه" ؟ وما معنى أن تنتشر الأبيات الإنتهاكية للمحرمات الدينية مثل "صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها" عند الاناث أكثر من الذكور؟ هل تكفي صدمة أفق التوقع تفسيرا لما يرسخ في الذاكرة؟ الحكمة تقول اننا نختزن التجارب وعبر الأيام ويصدمنا البيت الشعري بما كنا نتوقعه ونحدسه... يصدمنا انطباقه على واقع الحال فنحتفظ به درسا نافعا للمقبل. .ويظهر أن النظام القيمي يعتز كثيرا بما يدعمه ويعتز أيضا بما يهدده ويخلخله، لذلك احتفى بصورة كبيرة بالمتنبي ولذلك كان المتنبي هو صنمنا ورمزنا وأيقونتنا النفسية.

جسّد المتنبي ما نرضاه وما نأمل . .تكلم بلغة الحب ولغة العنف تسامى حتى طاول الأنبياء . . وتهاوى حتى طلب المنية شفاء... خضع ورفض تماما كما نخضع نحن اليوم رافضين، أو كما نرفض خاضعين. ولا يسألنّ أحد لماذا يحظى المتنبي وحده بـ40٪ من الأبيات الشائعة جدّا وبما يزيد عن 20٪ من كل الأبيات المقترحة ولماذا ذكرت أبياته أكثر من مائة مرّة في أربعين ورقة فقط؟

فهل يرجع ذلك "لأن إبداع المتنبي هو أساسا إبداع للذاكرة؟ لقد سيطرت على قصائد المتنبي نزعة إحيائية لم تظهر في فنّ المبالغة لديه فقط بإحيائه للمجرّدات والجمادات ...بل ظهرت كذلك في إحيائه للأفق التقليدي واستثارته لنظام قيمي متأصل في النفوس المخاطبة (بداوة وفروسية وبيانا) تماهى المتنبي مع الذاكرة الشعرية السائدة واتحد بثوابتها فرشحته ممثلا لها ناطقا باسمها. اشتغلت ابداعية المتنبي على أبعاد ثلاثة:

* بعد نفسي : يتمثل في الانشغال بالعمق الإنساني والاشتغال على الثابت والجوهري في التجربة الإنسانية، وهو ماّمكنه من التواصل مع البيت الشعري الشائع لتستحضر أبياته عند كل تجربة نفسية معيشة.

* بعد أسلوبي : يتمثل في تبني المستحسن المستحب من الإضافات الشعرية مبنى ومعنى، ولذلك كان شعره امتدادا للخطوط المباركة في مسيرة الشعر العربي قبله كخط التوليد والاختراع وخط "عمود الشعر" وسننه المستعادة.

* بعد قيميّ : يرضي حنين النفس العربية لماضيها البدوي ويضيف مركزية الذات إلى نرجسيتها ... ولعلّ المتنبي بذلك كله قد أجاد فن إرضاء الذات العربية فأرضته حافظة وذاكرة ... وحضنت بيته الشائع .

والخلاصة: أنه رغم قرون من التجريب الشعري والانتفاضات الحداثية وما بعد الحداثية ما تزال ذائقتنا تنغلق على نموذج المتنبي الذي يأبى التخلخل والإنكسار، فبقي رصيدا جمعيا راسبا راسخا فنسج منه النظام القيمي الذي ارتضيناه ومخزوننا الذي نتوكأ عليه ونسج منه تصورنا للمؤسسة الأدبية في تعالقها ببقية المؤسسات. وهو النّص الذي اتفقنا عليه ممثلا لذهنيتنا وعقليتنا. وهو البنية الثانوية التي تمثلنا وتفضحنا، وهو معلم من معالم شخصيتنا الأدبية والحضارية ونحن نطوي القرون طيّا.

بعضهم قال عنه الحمد لله على أن كان بيتنا الشعري الشائع حصنا وملاذا أمام أمواج الرداءة الهاجمة من كل صوب. فان نتحصّن بالمتنبي ارفع وأجدى للذوق والجمال من تشويه الذاكرة بما تنشره الصحف على أنه شعر حديث. والبعض الآخر قال أي عناد هو هذا العناد العربي حتى في الذوق الأدبي، كيف تبقى دار لقمان على حالها بعد

قرن من التجارب التحديثية، ومن الأصوات الماسة بالبنى الذهنية التحتية. وتساءل- آخرون هل أن الإنسان العربي- إنسان الخيل والليل والبيداء - يريد أن يستعمل الانترنيت في خيمة تطلّ على كثبان الصحراء ضاغطا أزرار الحاسوب برمحه الرديني الصارم ! ! وهل أنّ الإنسان العربي إنسان " لا بدّ أن يستجيب القدر" مازال يخوض غمار الصراعات الغيبيّة في حين خبر غيره العالم المادي وسيطر عليه وعلى العرب معه !! أظنّ أنّ "عيناك غابتا نخيل . . " تسألنا . . إلى متى هذا الإنتظار العبثيّ المرّ؟ وإلى متى النظرة الغائمة لمفقود/ منشود؟

1- عبد العزيز حمودة: " المرايا المحدبة " عالم المعرفة عدد 232 المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت 1998 ص327,

2- م . ن .ص 305 .

3- محمود الربيعي مقال مداخل نقديّة معاصرة، مجلة عالم الفكر مجلد 23 عدد 12/ سنة 1994 ص 322,

4- عبد العزيز حمودة مرجع سابق ص 313.

5- محمد خطابي، لسانيات النص ط 1 المركز الثقافي العربي بيروت 1991 ص16,

6- م.ن.ص 27 .

7- عز الدين إسماعيل مقال تأملات في قضية الذوق مجلة علامات مجلد 5 جزء 19 ص 29,

8- لسانيات النص ص 62 .

9- ابن طباطبا عيار الشعر ط دار الكتب العلمية لبنان 1982ص 13,

10-د بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية ط 1. منشورات جامعة طرابلس ليبيا 1975 ج 1 ص137,

11-ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود شاكر مطبعة المدني القاهرة 1974 ص 24,

12-الجرجاني علي بن محمّد . التعريفات ط 3 دار الكتب العلمية لبنان 1988ص91,

استبيان بحث

الجنس : ذكر

العمر : 30 سنة

المستوى التعليمي : جامعي

كلّنا يحفظ أبياتا من الشّعر الفصيح يتصوّر أنّه ليس وحيدا في تذكرها. هي أبيات شائعة منتشرة عند الأغلبية والأكثرية من المتعلمين بعضها من الشعر القديم وبعضها الآخر من الشعر الحديث: عموديا وحرّا. . . فالرّجاء تسجيل كل ما تستحضره منها أسفله ولكم جزيل الامتنان على المساهمة:

-أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق من جرّاها ويختصم

-تمرّست بالآفات حتى تركتها تقول أمات الموت أم ذعر الذّعر

-أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

-يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأي جهاد غيرهنّ أريد

-أضحى التنائي بديلا من تدانينا ناب عن طيب القيانا تجافينا

-أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا هل تشعرين بحالي

-لقد رسخت في القلب منك مودّة كما رسخت في الراحتين الأصابع

-إذا الشعب يوما أراد الحياه فلا بد أن يستجيب القدر

-حذار فتحت الرّماد اللهيب ومن يبذر الشوك يجن الجراح

-حتى متى يستفزّني الطمع أليس لي بالكفاح متسع

-قطعت منك حبائل الآمال وحططت عن ظهر المطي رحالي

-ويئست آن أبقى لشيء مما نلت منك يا دنيا وأن يبقى لي

-عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

علاقات التقبّل
في نماذج من المدوّنة الشّعريّة التّونسيّة

عبد المجيد يوسف*

إن الاهتمام بالقراءة جاء في إطار مسيرة استكمال الدراسة الشمولية للأثر الأدبي، فالقراءة تطور طبيعي لتنامي الدراسة الأدبية نحو اكتمالها وأداء وظيفتها التامّة بعد أن غطت في بدايتها جانب النشأة حيث احتلّ المؤلف المركز من هذه الدراسات ثم اهتمت بالنص في معزل عن نشأته من البنيوية الشكلانية والنصانية، حيث فقد المؤلف موقعه لصالح اللغة، لصالح النص.

ومثلما كان الاهتمام بالنشأة متنوع المشارب من ذوقي واجتماعي ونفساني كان الاهتمام بالتلقي (أو بالقراءة) متنوعا أيضا، حيث أسهمت المذاهب النقدية بمواقفها في هذا الجانب الجديد نسبيا من مجالات الدراسة الأدبية. (1)

إن الاهتمام بالقارئ في الدراسات الأدبية التونسية والعربية، مازال مقتصرا - في ما يخص قضية التلقي والقراءة- على التمثل المنهجي والمجهود الاستكشافي التبشيري والشرح والتقريب، إما بالترجمة وإما بالتلخيص والاقتباس (2) ولم يُتجاوز ذلك بعد إلى الجانب الاجرائي، تماما مثلما حدث إزاء البنيوية في فترة السبعينات حيث لم نكن نستوف الاستيعاب حتى كان الأوروبيون يعلنون نهاية البنيوية (3).

إن الأنماط الأدبية، من شعر وقصة ورواية تتفاوت في نصاعة انعكاس القراءة، فدروبها سالكة في القصص، شائكة في الشعر، ذلك أن النص الشعري- في مستوى النشأة شديد الانغلاق من تلقاء مبدعه، إذ يكون شديد التجذر عميقه، ذا صلة مكينة بتاريخه الشخصي وانفعالاته الداخلية وذلك يؤسس صدّا لتمظهرات القراءة، فهو وإن لم يكن مطلق الامتناع فإن منافذ التسرّب إلى باطنه شديدة الضيق، أمّا من تلقاء تشكله اللغوي فإنه يؤسس نظاما من المفاتيح وسننا مبتكرة من العلاقات التوزيعية والاستبدالية للمفردات مما يعزل المتلقي فلا يكاد يتجلّى فيها إلا على نحو من التوقع والاحتمال، فالنص القصصي حينئذ أجدر بأن تستفتح به هذه التخوم البكر من الدراسة الأدبية الاجرائية، ولكن، رغم التهيّب، نحاول أن نسلك الوعر ونتسلق المنيع.

تلقّ أم قراءة ؟

هناك فرق بين المصطلحين وإن قرأنا في الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع ميلا إلى استعمالهما مترادفين . فمفهوم التلقي في المجال النقدي استعاره أصحابه استنادا إلى التراث السوسوري، ولعل اللّسانيات وهي التي لفتت انتباه نقاد الأدب إلى منزلة القراءة حيث وضعت أركان التخاطب وجعلت المتلقي واحدا من عناصر الأنا في الضرورة لإتمام التواصل . مفهوم التلقي حينئذ في العملية التواصلية الشفهيّة أنشط

* كاتب / باحث.

منه في التواصل المكتوب، فالمقام هو المفرّق الأساسي بين النمطين، ذلك أن الحضور المادي في الفضاء، والتناظر بين منتج الخطاب ومتلقيه يجعل من هذا الأخير عنصرا نشطا بما يصدر من مجهود تفكيكي في مستوى أول، ثم في ردود الفعل المحتملة، ومنها إمكانية احتلال موقع إنتاج الخطاب أي التفاعل معه بإنتاج خطاب جديد، أو بردّ فعل حركي جسماني في مستوي ثان ممّا ينوّع سُنَنَ التخاطب وقنواته.

أما في حالة التلقي المكتوب فإن الفاصل الفضائي بين طرفيْ العملية التخاطبيّة يجعل عملية التقبل في مجال الريب والإلتباس والإحتمال وتصبح عملية المتابعة- متابعة التلقي - ورصده وكشفه أمرا شديد العُسْر:

فتنقطع الصلة- في الأغلب- بين النص وكاتبه ويصبح رْجع الصدى متعلقًا بأفراد قلّة هم النقاد الكسالى المتعالون الإنتقائيون، أو رهين وسائل تواصل تتجاذبها اهتمامات ثقافية شتّى كالصحف والإذاعة والتلفزيون، بل إن عملية الرصد هذه تتجاوز الأدباء - على مختلف اختصاصاتهم وتستدعي تدخل التجّار والإقتصاديين وصنّاع الكتاب، وهكذا تنخرط القراءة في نشاط يتجاوز الآداب ويلتحق بالدورة الانتاجية للسلع وقنوات ترويجها

إن استعارة مفهوم التلقي من اللسانيات محيل على معنى تقبّل الرسالة الابلاغية في التخاطب اليومي ومهمل للرسالة الجمالية التي يحملها الشعر، والأدب عموما، وهذا بدوره محيل على أحادية المعنى وصارف للتأويل، فالتواصل حاصل إذا ما توصل المتلقي إلى إدراك المعني الدقيق الأوحد الذي قصد إليه الباث دون تحريف، وهذا لا يستقيم وقراءة الشعر. فمصطلح القراءة هو الأنسب إذن للدلالة على النشاط الذي يبذله متلقي الشعر. ذلك أن تلقيه يقدم على مجهودات متنوعة ومتفاضلة المراتب:

-فالشعر خطاب يُشترى ويتخذ من هذا المنظور طابع السلعة ويتخذ موقعه من منظومة الإنتاج والاستهلاك.

-والشعر خطاب يتطلب استهلاكه مهارات معيّنة (نتعرض إليها لاحقا) ويقتضي الانتماء إلى فئة محددة هو أنفق فيها وأفعل من فئات أخر، بل إنه يتوخّى واحدة من الوسائط الموصلة بين الطبقات باعتباره تعبيرة ثقافية.

-ومفهوم القراءة يشمل عملا نشيطا:

فهو محيل على المقروء وعازل عن الشفهي.

متجاوز لأحادية المعنى الذي يحرص عليه الباث ويطالب به في مقام المشافهة، ففي مقام القراءة يكون المتقبّل متحررا من سلطة الكاتب مختليا بالنص منفتحا على التأويل والتعدد، فهو

إن الاهتمام بالقارئ في الدراسات الأدبية التونسية والعربية، مازال مقتصرا - في ما يخص قضية التلقي والقراءة- على التمثل المنهجي والمجهود الاستكشافي التبشيري والشرح والتقريب، إما بالترجمة وإما بالتلخيص والاقتباس

مؤوّل، خلاق، مختلق، إنه فارض لسلطته هو، منقلب على الكاتب، خارج على سلطته.

-النص - في مقام القراءة - محيل على غيره من النصوص ممّا يحضر منها فيه، اما صراحة واما تضمينا، وعلى غير ثقافته من ثقافات الكون... فالقراءة تتجاوز التلقي- في مجال المشافهة، أو في مجال الابلاغ المكتوب- بتعدد افاقها، والقارئ-خلافا للمتلقي- أرحب كونا وأوسع منطلقا.

حضور القارئ

نشير أولا إلى طريقتين يمكن بهما تتبع آثار القراءة ورصد تمظهر القارئ، فهناك النصوص الردود المكتوبة على النص الأصل، وهي ما ندعوه نقدا، حيث يسهل على الراصد مصادرة الاهتمامات القرائية وحصرها ووصفها إحصاء ومنهجا وسبرا للتأثيرات الدلالية ومشارب التأويل واتجاهاته. أما الثانية وهي الأعسر فهي فحص النص الانشائي ومساءلته قصد مصادرة أثر القارئ انطلاقا من مصادرة معرفيّة أساسيّة: هي أن كل كاتب حين يكتب يكون حاضرا في وعيه ما يدعوه، علماء الاجتماع بالفاعل الجماعي، ومنها المقولة الشهيرة: " إنك حين تكتب، انما تكتب بيد غيرك ". فكل كاتب يحمل حضور قرائه فيكتب استجابة لحاجياتهم الجمالية والنفسية والايديولوجية...

ففي النصوص النقدية يتمظهرالقارئ فعليا في ردود فعله إزاء الأثر في ما يتخيّر من خطاب ومنهج وما يدافع عنه من الايديولوجياء. أما في النصوص الابداعية فإنّ تتبع ملامح القارئ يكون من استطلاع ملامح الكاتب نفسه، والبحث عن ملامح القارئ في هذا المجال محاط بالمخاطر

المنهجية - نظرا للتناظر المرآوي : كاتب قارئ- ذلك أنك، - وأنت تروم هذه السبيل - كفيل بالحيدان عن الطريق ومهدد بالضلال في متاهة البحث عن جمالية النشأة عوضا عن جمالية القراءة.

***

يتركز اهتمامنا على جانب من المدونة الشعرية التونسية وخاصة على دواوين صادرة في العشرية الثامنة، وسوف نلاحظ ملامح القارئ في هذه المدوّنة التي سوف تنجلي عناوينها في مواقعها من خلال رصد ملامح الكاتب نفسه - كما أسلفنا -انطلاقا من المصادرة التي ذكرنا وباعتبار أن كل أثر فنّي يحمل معاييره الجمالية والثقافية التي تستجيب لحاجيات الفرد، وحاجيات الجماعة التي نشأ في كنفها.

وسوف نلاحق ملامح القارئ في عدد من المجالات.

اللغة

إن أوّل تمظهر للقارئ يتجلى على مستوى النص في المعايير الفنية التي صيغ بها: فقد اشترط القارئ التونسي الثمانيني على الشعراء أن تكون لغة الشعر صفوية منتقاة من معاجم مخضرمة بين الحداثة والقدامة، لغة لا بالمتوثبة إلى آفاق الحداثة المستغربة المتحللة من ملامح الفصاحة، ولا بالمنغلقة معجميا بحيث تولد مجالات دلالية مستحدثة مثل كتابات أدونيس، ولا متحجرة في ما يرصد لها المعجم من دلالات مستقرة ثابتة، بل هي لغة طموحة إلى خلق علاقات معتدلة في حدتها، غير متنائية التفكيك ولا مغلقته. قادرة على نقل الراهف العربي باستعارة ألفاظ منه لامن غيره من الثقافات مما يأتي بيانه في فصل لاحق من البحث، فتقرأ مثلا من مجموعة محمد الأمين الشريف" لسيدة الفرح العربي أغنّي" :

هكذا أنت سيدتي في الحصار
مطوقة بالتنائي
مكبلة بالتوحّد
مهمورة بالقصائد
مسكونة بالوطن (4)

-وفي نوارة الملح لسوف عبيد نقرأ :

عندما كان عمرها سنين عددا
كانت تقف مع الناس في البطحاء
العسكر يكركر رجلا من رجليه
وعلى صغرها
صبرت على جلده
تصبّرت إلى أن قطعوا لسانه(5)

ومن هذه الشواهد وغيرها يمكن أن نرصد معجما كثير التداول في شعر الثمانينات في تونس من قبيل : حصار، تطويق، تكبيل، سكن، وطن، ملح ،جَلَد، ضماً، جراح، رياح، هجرة، عودة، تعفّن، ملك، دم . . . من ذلك ما نقرأ في " اسطرلاب يوسف المسافر" :

سنةٌ وبثّهُ
ألفَ تتمطى، وهاء تُميّعُها
الَريح في هبّهاَ فَتَسيحْ
جسدٌ مُسْلمٌ ونبيذٌ مَسيحْ
وسنبلة القَمح في تربةَ الملح متكئهْ (6)

-أو في " تعجلتُ الفَرح" لعليَ دَبّ.

للطيور التي هاجرت
ثم عادت تجرّ مناقيرها
والجراح الكبيرة والشيْبَ
أخسرُ وجهي (7)

إنّ هذا المعجم الوفير المتواتر في شعر الثمانينات، الذي نستعيض عن وفرته بالنموذج، محيل على جملة من المفاهيم التي أرّقت القارئ التونسي بل العربي مثل " التعاطي مع مفاهيم جديدة كالديمقراطية وحقوق الانسان . . . وحرية الفرد. . . مفاهيم في صلب الحداثة الكونية " (8).

مصادر التخييل

وفي ذات الوقت كان القارئ الثمانيني عزوفا عن استيراد حاجاته الأساسيّة من الجمال من السوق الدولية، من مخازن الميتولوجيا الاغريقية أو الرومانية بدعوى انفتاح الثقافة الوطنية على الانسانية. بل كان يستهلك محليا وقوميا، فلا فينوس، ولا أفروديت ولا أبوللو ولا أدونيس كانت حاضرة في أقنعة القصائد الثمانينية. لكننا نقرأ صورا امّا من تشكّلات البلاغة العربية أو من الميتولوجيا العربية، سواء ارتبطت بالثقافة القومية بالنشأة أم بالتبنّي، فنجد أسماء من قبيل : النبي يوسف، وعقبة بن نافع وموسى بن نصير وبلال الحبشي وعلى بن أبي طالب وصلاح الدين الأيوبي وفدوى طوقان وخليل حاوي، والشابي والمطران كابوتشي، وعنترة العبسي وليلى العامرية، وقيس بن الملوح وعثمان بن عفان وعروة بن الورد . . .

ويوسف كان ارتدادا
وعاش عجيزة نخل
فلم ينسحق تحت نار السؤال (9)

ومثل ذلك نقرأ في ظمإ الينابيع لحسين العوري:
وتعجب صاحبتي إذ تموت على شفتي الكلماتُ
وأجهد نفسي أبحث عن ثغرها الشفقيّ
فتكسو مفاتنها العتماتُ
تزحف شبرا فشبر
وتفتح نهدين للغضب، تهجر أسماءها العربية . .
أرى الله يرفض أن يدخل القدس
مكةَ، سيناءَ . . .
ها قيس يجلس في ردهة للقمار
يدندن أغنية باريسيّة
وليلى؟ . . . أتعرف ليلى
ما عدتُ أعرف ليلى
لقد لبست مجْسَدًا يفضح النهد والفخذين
ونامت على صدر شمشون (10)

كما نقرأ أسماء مدن ومعالم تحمّلها الثقافة القومية محاميل تاريخية، مثقلة بالرمز وحتى الأساطير . . مثل : مأرب وبابل وقرطاج وتدمر، وطنجة وعكةوجرش والهرم وشتيلة، وبيروت وجامع الزيتونة ومكة وسيناء والقدس وطبريا.

الإيقاع

إن جمهور شعراء الثمانينات إنما كانوا يكتبون لقارئ يحتفل بالايقاع والشعر الموزون، وانطلاقا من ملاحظة نازعة إلى الاحصاء مستأنسة به دون أن تدّعيه تبيّن وفرة شعراء الايقاع وقلّة فئة كتاب قصيدة النثر. فإزاء جماعة تضمّ كمال قداوين وعبد الرؤوف بو فتح وعبد الله مالك القاسمي وحسين العوري ومحمد العوني ومحمد الأمين الشريف والبشير المشرقي وحميدة الصولي والصادق شرف (المخضرم) ويوسف رزوقه وعلي دب . . والقائمة تطول، لا نجد سوى أقلية تضمّ محمد أحمد القابسي وسوف عبيد ونورة اليحياوي وسميرة الكسراوي ونعيمة الصيد وأسماء قليلة أخرى.

إن رجحان الظاهرة الإحصائية لفائدة القصيدة الحرّة ذات الايقاع التفعيلي وذات المنزع القومي في اختياراتها التعبيرية وإحالاتها المرجعية يبيّن ملامح الذائقة الفنية للقارئ التونسي الثمانيني كتبيينه للهموم الايديولوجية ولماهية التساؤلات التي كان يطرحها على الأدب ويطلب لها فيه جوابا، إنها ذائقة نزّاعة إلى التطور وتجاوز النموذج التراثي ولا نكاد نجد إلا أسماء قليلة جدًا تكتب القصيد العمودي مثل محي الدين خريف (الذي هو سليل جيل سابق) ،ونور الدين صمود (الذي لا علاقة له بالشعر بل هو رجل عروضيّ) أو قصائد لجماعة القيروان الذين يتخذون آفاق قصائدهم من التراث الصوفي، فهم بالتالي أقل نزوعا إلى التجديد والتجدد.

وفي ذات الوقت كانت قصيدة الثمانينات أوّابة إلى مقومات الشعر العربي المتين، المعجم في غير انغلاق، المحمّل بالصّور، دون استحالة ولا امتناع على الربط بين الصورة والمجاز، بين المنقول والمنقول اليه. وقد كان القارئ الثمانيني شديد الاحتراز على قصيدة النثر، والبعض يذكر كفاح جماعة غير العمودي وغير الحر، ولعلّ البعض يذكر نضال محمد أحمد القابسي أواخر السبعينات وبداية الثمانينات من أجل إثبات قصيدة النثر التي لم تقبل بها ذائقة القارئ المحافظة على مقومات الهوية. فقارئ الثمانينات لم يكن يحبذ متاهات النص الحداثي المنغلق دون القارئ، المدّعي للانفتاح على ثقافات العالم، بل كان يريد نصّا ممهدًا يدخله ليهتم داخله بهموم غير ماهية النص نفسه ، على شاكلة ما يفعل قرّاء القصيدة الحديثة أو ما يفعل المحلل الشكلاني الذي يكون استجلاء بنية النص وعلاقات أجزائه عنده الغاية القصوى للقراءة، قارئ الثمانينات كان يستعجل الوصول إلى المحمول الدلالي والتأثر الجمالي لأسباب لها علاقة وثيقة بطبيعة المرحلة الدلالي والتأثر الجمالي لأسباب لها علاقة وثيقة بطبيعة المرحلة السياسية. إن على المستوى القطري أو على المستوى العربي، ونجد في شهادة كاتب ثمانيني ما يؤكد مذهبنا هذا: " جيل الثمانينات كانت علاقته بالثقافة ملتبسة وعلاقته بالسياسة ملتبسة أيضا ويستوي في ذلك الجميع من جماعة الأخلاء إلى جماعة مقهى الزنوج إلى جماعة القيروان إلى جماعة شعر المناجم إلى من تبقى من جماعة الطليعة . . . لن تكون شاعرا مالم تكن لك هوية سياسية معلنة أو مغمرة" . . .(11).

تفاقمت الحاجة للجمال والغنائية بقدر تفاقم سوء الحال ووطأة الأسئلة وتطلّع المواطن إلى ما به يعيش كريما، حرّا ومحترما :

هذا هو المبتدأ
بيني وبينكمُ الناطحاتُ
ووجه حبيبي،
واحدًا كنت يا صهوة الليل
ملتفا بعظام النبيين والشعراء
أمدّ الجناح فيحترقُ الريشُ:
من لي بسيدة بين كفي وأثقالها

يستوي الجمر والماء؟ (12)

وفي ذات الوقت يلح على قارئ الثمانين سؤال الحرية لا في بُعده المفهومي فهو ليس في وسعه الانهمام بالفلسفة ولكن باعتباره حاجة يومية يفتقدها وإلى فقدانها يرجع هزائمه الشخصية والقومية :

الأعاريب زطلانة
الأعاريب غلبانه
والجماجم مسلوبة خاويهْ
وظهور الابلْ
لم تزلْ، رؤوس البصلْ
لا تَسَلْ. (13)
لكنّ ما يهدّني
هو هذا الباب الشرقي المقهور
فيه الساعد يحتكّ بالحديد
بعد أن ثار تنور الغرب والشرق
ونحن نرتجف بين أرياح الخريف
أيها الوطن (14) .

هذا على مستوى محاورة الواقع وتفكيكه والفحص عن أمره فتبْنِي العلاقة : قارئ -شاعر : استجابةُ الشاعر لمتطلبات القارئ في تبني المقولات الفنية والايديولوجية التي يؤمن بها أو يتبنّاها. لذلك كان أغلب شعراء الثمانينات، سواء أكانوا من أصحاب الايقاع أم من أصحاب النثر الشعري متشيعين إلى النموذج الذي فرضته الجماعة باستثناء جماعة من الخوارج اتخذوا مواقع ضمن أجهزة السلطة، فتُبرّئ منهم.

ومن جهة ثانية هناك العلاقة : شاعر قارئ : إنها علاقة تتجاوز أطر العلاقة الابلاغية لتصل مرحلة المكاشفة بالطقوس السرية للإنشاء الشعري وتحاول أن تضع للشاعر حدّا أو تعريفا قد يقرب من مفاهيم الرومنطيقيّة:

قفوا :
سيمرّ بكم شاعر اللعنة القدسية هذا المساء
ترافقه قطط وطيور
وشمس يسمّونها ضالة الأوّلينْ
بلّغوه الصدع أيها الفقراء
وفرّوا إليه بأعينكم واقفينْ
قفوا لطفولته سُجّدًا
واختفوا في مجاهله كي يراكم
فلاسفةً وملوكا (15)

ومن قصائد المكاشفة ما نقرأ للشاعرة نزيهة الجديّد :

لماذا تجيء الليالي تباعا عسسا
وتباغتني صبحا
بالضجّة الحالمة ؟
لماذا يحار الخيال
وفي القلب صحوة
هنا الأسئلةْ . . .
لماذا أحنّ إلى الغوص في مقلة الفجر
إلى البوح للصخر بالأجوبة؟(16)

فكان الشاعر يقول للقارئ "ها أنا" وهذا مصنع الأجوبة التي أقدّمها لأسئلتك . أليس في ذلك بعد سياسي نزّاع إلى دمقرطة العلاقة بين صياغة الثقافة واستهلاكها ؟ الشاعر يمارس سلطة بيانية ومعرفية وسلطته مستمدة من القارئ نفسه، يمنحها إياه بموجب إنابة : أنت تعبّر عني هكذا . . . وتقول عني كذا . . .

ونجد في المدوّنة التي اعتمدناها لائحة بالقصائد التي كاشف بها الشعراء قرّاءهم ووصفوا لهم فيها ظروف الكتابة والحالات التي تنتابهم إبّانها :

-في رحاب الخيال : محمد الأمين الشريف : لسيدة الفرح العربي أغني -مواسم الشعر: احميدة الصولي : نزيف العلاقات الدموية

-حالات منتصف الليل: عبد الرؤوف بوفتح : أعشاب الليل

-الشاعر : محجوب العياري : حالات شتى لمدينة واحدة .

-شعر علي دب : تعجلت الفرح

-الشاعر -علي دب : تعجلت الفرح

-الشاعر - يوسف رزوقة: اسطرلاب يوسف المسافر

-جناح - سوف عبيد : نوارة الملح

- أنا السحابة حيث يقصف الرعد : محمد أحمد القابسي: كتاب العناصر

- الشاعر : محمد العوني : مملكة القرنفل

-القصيدة : حسين العوري : ظمأ الينابيع

-حين يجيء الشاعر، حالات، الشاعر : كمال قداوين : النار فاكهة الشتاء

-قصيدتان : نزيهة الجديد : الرسم بمحار البحر

-أحزان : البشير المشرقي : أحبتي والليل والوطن

وهكذا يلتقي كل من القارئ والشاعرفي نهاية الأمر، متوافقين في تحديد الهموم وطرح الأسئلة واستثارتها والتعبير عن الموقف واختيار الأدوات التعبيرية ممّا شكّل ما يشبه الجبهة ضد التحجّر السياسي والانغلاق الذي شهده خطاب

السلطة وممارستها، كما مثّل الهمّ السياسي في بعديه الوطني (المطالبة بالديمقراطية والحريات) والهم القومي (المطالبة بالوعي القومي والتوحيد ومجابهة اسرائيل) جبهة ضد ازدهار الخطاب السلفي في كنف المنظومة الثقافية الوطنية ويمكن أن نجمل على سبيل التأليف مواقع هولاء القراء في ثلاثة :

أ- القارئ الحالم: الذي يجد في القصائد الغنائية ما به يواصل الوجود على نحو ما، وهو موقع ضيّق محدود ، فكأن الشاعر الثمانيني لم يجد في قارئه ميلا لغزل أو تشبيب، كأن مهموما حزينا ، لا سبيل لاستدراجه الى الفرح، من ذلك مثلا خلوّ مجموعات شعرية كاملة من المضامين الغنائية البهيجة، ومن ذلك أيضا عزل ثلاث قصائد من جملة خمس عشرة قصيدة في آخر ديوان محمد الأمين الشريف " لسيدة الفرح. . . " إذ لم يجد الشاعر من المنطق أن يؤاخي بين نص غزلي وبين نصوص تذكر مذبحة شتيلا، ومن ذلك اعتذاره لحبيبته عن حبها بإدمان الوطن.

ب- القارئ الرافض: الذي يجد في القصائد البكائية ذات الوقع الدرامي المرير ما به يعبّر عن المرحلة ويستشير الموقف عن طريق إلهام الذات وتقريعها، ويمكن أن ندرج في هذا المنحى من يجد في قصائد البشير المشرقي واحميده الصولي ومحمد الأمين الشريف والتهامي الهاني وعلي دب وغيرهم ما يعبّر عن قناعاته كما في قصيد " عرب " لعلي دبّ :

يكون البكاء لذيذا
بحجم الفواجع
وهي على ما أرى جمّة
إنما
ليس من سبب للبكاء
فلست حزينا ولا فزعا
فالهزيمة نعرفها جيّدا
عاشرتنا وصارت محبّبة
ربما
يفسد النصر بهجة أوقاتنا (17)

أوفي قصيد محمد الأمين الشريف الذي يربط الهزائم برؤية أخلاقية ويستنفر الشعور القومي :

لأن أبصارنا
غير قادرة عن تخطّي الرذيلةْ
لأن سيوف ضغائننا لا تزال سليلةْ
ستُفَرَّخُ بيروت، في أي ربْع لنا
كم شتيلةْ (18).

ج- القارئ المصادم : الذي يكتب له منصف المزغني والطاهر الهمامي ومحجوب العياري ونعيمة الصيد ومحمد أحمد القابسي وعزوز الجملي وسوف عبيد وغيرهم - هذا القارئ الذي نجد صورته في كتابات هؤلاء لا يتمرد على المؤسسة القمعية - على ضراوتها- فحسب، بل على المؤسسة الأخلاقية والمقولات الفنية والاختيارات الإقتصادية :

خيول الافرنج تهوَى التزحلق
على الرمال
ترتوي من آبارها في الصيف
تتمرغ على دفئها في الشتاء
تحجب على عيونها الشمسَ بالغربال
وتناولها كل موانع الحمل(19)

ومن مظاهر المصادمة مع المؤسسة السياسية وأجهزتها كتابات منصف المزغني الذي تجاوز النمط التعبيري السائد بكتابة القصيد بلغة مزدوجة فصيحة وعامية على نحو مخالف لما كتبه جماعة الطليعة (خاصة في مجموعة "عيّاش") (20)

ونقرأ له في مجموعة " عناقيد الفرح الخاوي "
الأمهات يجئن يحملن القفاف لأبنائهن
الأمهات تطلّعن للجرح في عورة الابن
للفرح في حلمة البنت
الأمهات فهمن الذي قد حدثْ (21).

لقد حاولنا في هذا العمل الموجز أن نلمّ بموقع مسألة القراءة من الدراسة الأدبية فرأينا أنها تمثل حلقة استكمال هذه الدراسة، ثم حاولنا في مرحلة ثانية أن نحصر سبل هذه الدراسة المعنية بالقراءة في منهجين ممكنين أحدهما استنطاق النصوص النقدية وهو الأنسب والأوفر نتائج والثاني استنطاق الابداع ذاته، وقد توخينا النهج الثاني محاولين ما أمكن تجنب الرضوخ إلى جاذبية النشأة، وانتهينا إلى محاولة التلمس لملامح القارئ واستجلاء بعض أشكال هذه العلاقة حيث بدا هذا القارئ حاملا لهموم القومية وهزائمها، واهتزاز الهوية واهترائها بعد فشل الأجهزة السياسية والأنظمة الحاكمة في شدّ هذه الهوية وتمكينها، إن على المستوى الفردي أو على المستوى القومي خاصة بعد اتفاقيات مخيم داوود وتراجع آفاق المصادمة مع الصهيونية وحلول آفاق الصلح والتطبيع وبالتالي انهيار مكوّن أساسي من مكونات الشخصيّة القومية الجمعية وهو الثأر، وإباء الضيم . . . كان لهذه الأحداث أكبر الأثر على توجه الشعر في تونس خلال العقد الثامن، كما كان التونسي- كما يتجلى

من الشعر - غير مستجيب للنزعة الأصولية، فجعل من الإنهمام القومي السياسي حاجزا دون نشوء خطاب أصولي في تربة المنظومة الثقافية، وهكذا كان الشعر الثمانيني في تونس عزاء لرأب التصدع وعمادًا لشد صمود القومية وحساسية الانتماء وضمانا لتوجّه المجتمع التونسي نحو الانفتاح والتطوّر.

الهوامش:

(1) مسألة جدّة هذا المنهج فيها نظر حيث اهتمت عديد الكتب التراثية بهذه المسألة، خاصة في مقام المشافهة، انظر مثلا دراسة شكري المبخوت " المتقبل الضمني في التراث النقدي " مجلة الحياة الثقافية ع 52 تونس 1989 ص 48,

(2) نذكر على سبيل المثال الدراسات التالية : د. فؤاد المرعى : في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي مجلة عالم الفكر م 23ع 1-2 الكويت جويلية /سبتمبر 1994أو : ابراهيم السعافين جمالية التلقي في الرواية العربية المعاصرة مجلة فصول م 6 ع 3 القاهرة . شتاء 97وكذلك د فالح شبيب العجمي : العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص : مجلة عالم الفكر م 28 ع 1 الكويت : جويلية ، سبتمبر 1999

(3) من ذلك محاضرة ميشال فوكو في نادي الطاهر الحداد بتاريخ 4 .2 .1967ونشرت نصها الكراسات التونسية بعددها المزدوج 149-150- بتاريخ 1989 ونقلنا هذه المحاضرة الى العربية ونشرتها " الحياة الثقافية" ، العدد 110، ديسمبر 1999 .

(4) محمد الأمين الشريف : لسيدة الفرح العربي أغني" : الدار التونسية للنشر-تونس 1986

(5) سوف عبيد : نوارة الملح - ديميتير. تونس 1984

(6) يوسف رزوقة: اسطرلاب يوسف المسافر - دار الرياح الأربع - تونس 1986

(7) علي دب : تعجّلتُ الفرح - دار الرياح الأربع - تونس 1985

(8) حسن بن عثمان : الثمانينات : عقد ثقافي فريد - الكتاب الأول لبيت الشعر تونس - جوان 1996

(9) محجوب العياري : حالات شتّى لمدينة واحدة - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1990

(10) حسين العوري : ظمأ الينابيع - دار الرياح الأربع - تونس 1985

(11) حسن بن عثمان - الإحالة رقم 8. ص 160

(12) علي دب: تعجلت الفرح ص50

(13) الطاهر الهمامي : صائفة الجمر- شركة بيرم للنشر تونس 1984 ص33,

(14) التهامي الهاني : حكايات من منجم الحزن العربي :" دار الاخلاء تونس 1984 ص32,

(15) يوسف رزوقة : اسطرلاب يوسف المسافر ص 7

(16) نزيهة الجديّد : الرسم بمحار البحر- مؤسسة سعيدان للنشر - سوسة تونس ط 1- 1992 ص 61والقصيد مؤرخ بسنة 1987,

(17) علي دب : تعجلت الفرح ص60

(19) سوف عبيد - نوارة الملح ص14

(18) محمد الأمين الشريف : لسيّدة الفرح ص 29

(20) منصف المزغني : عياش : دار ديميتير - تونس 1982

(21) منصف المزغني : عناقيد الفرح الخاوي : دار ديميتير - تونس 1981 ص 13,

وظيفة الشّعر وصورة المتلقّي عند منّور صمادح

عمر حفيّظ*

تحرص هذه الورقة، كما يشير العنوان على الجمع بين حديثين:
-حديث عن الإبداع وما يمكن أن يعقد له من وظائف، ولا شكّ أنها متحوّلة بحسب حاجات البشر وأشكال وعيهم وطرائق تمثلهم لذواتهم وللحياة بصفة عامّة.
-حديث عن التلقي / القراءة باعتبارها شرطا لحياة الإبداع، فالمتلقي متخيلا كان أم فعليا يمارس إكراهاته على المبدع كما تمارسها اللغة أو السنّة أو غير ذلك.
فما الوظيفة التي يمكن أن نشتقها لشعر منوّر صمادح ؟
وكيف بدت صورة المتلقي ؟ وما معيار رسمها أو تحديدها: هل هو معيار داخلي/ أو خارجي ؟

إن الحديث عن وظيفة الشعر عند منوّر صمادح يوجب التذكير بمعطيين اثنين :

1): معطى ذاتي متعلّق بالشاعر الذي لم يسعفه الحظّ بالجلوس على كرسي الدرس وهو يقول عن نفسه فأنا لا أعرف تعليما مدرسيا ولا جامعيا، أنا ذلك الفطري الذي برز من صميم الشعب لخدمة الشعب(1).
والذي ننبّه إليه أنّ هذه العصامية ستؤثر في صناعة الشعر عند الرّجل، فالشعر طبع عند البعض ولكنه عند البعض الآخر صناعة ودربة ومران وتوليد وتحكيك.
2): معطى موضوعي متعلق بالواقع المعيش، فالبلاد مستعمرة استعمارا مباشرا وقد اعتقل الشاعر لمشاركته في المظاهرات وحجز ديوانه" فجر الحياة" ويغادر المستعمر البلاد ويتولّى أمرها أبناؤها فيتفاءل منوّر صمادح ولكن تفاؤله سرعان ما ينقلب تشاؤما.
ولا شكّ أن هذه الخيبة سيكون لها صداها في ذاته وفي ما سيكتب لاحقا .
واستحضارنا لهذين المعطيين مقصود لأن الشاعر وشعره سيتأثران بهما على نحو أفصح عنه منوّر صمادح في ما يمكن أن يعدّ من الإضاءات النثرية التي مهّد بها لقصائده، يقول الشاعر: لم يعد الشعر ضربا من ضروب الترف والمتعة الفنية ولم يعد الشاعر العربي ذلك الحالم الخيالي الذي يعيش في العالم الامنظور(2).

وظيفة الشعر :

مدار الكلام في هذا الشاهد على النفي :لم يعد /لم يعد، ومن هذا النفي يُشْتَقُّ النقيض كأن نقول مثلا : الشّعر حاجة / ضرورة والشعر ضرب من المعاناة. و إذا كان الشعر على ما وصفنا (ضرورة /حاجة /معاناة) فلا شك أيضا أن الشاعر سيكون هو أيضا مختلفا(لم يعد ذلك الحالم الخيالي) أي أنه سيرسم لنفسه حدودا ويحرص على أن ينشيء بينه وبين المتلقي صلات مخصوصة تنفي المظاهر السلبية كالإغراق في الذاتية إلى حدّ الذهول عمّا يحدث في الواقع وتؤسس للإيجابي الذي لا يراه الشاعر خارج حياة الناس وحاجاتهم، يقول منوّر صمادح :
حياتنا اليومية هي المادة الأصليّة للأدب وينبغي أن تكون هي موضوع البحث

* مدرس بالمعاهد الثانوية .

وعلى ضوء حاجياتنا الصغرى نعبّد الطريق إلى غاياتنا الكبرى(3).

واضح إذن ان الرّجل يريد أن يوثق الصلة بين الحياة اليومية، حياة المستعمرين والمضطهدين والفقراء والمساكين والعاطلين... والشعر باعتباره قولا ضروريا وضربا من المعاناة، والضرورة تحوّل الشعر الى صوت لهؤلاء الذين كنّا نعدّد، في حين أن المعاناة ترشّحه للاستجابة لتوقعاتهم. يقول الشاعر: أكواخنا القصديرية لا ترجو من الشاعر غزلا أو تشبيبا ولكنها تنتظر منه صرخة إنسانية توقظ النائمين وتحرّك إحساسهم وتجعلهم يفكّرون في ما يلقاه الفقير من بؤس وحرمان(4).

لا شكّ أن هذه الحماسة ناشئة عن طبيعة الظروف آنذاك وعن إيمان منور صمادح بأن الشاعر هو باعث الروح الثورية في الشعب... وباعث الطموح في الجماهير ومصور آمالها وآلامها (5).

وبالتأليف بين هذه الشواهد النثرية ومثيلات لها من الشعر يتبين لنا أن الوظيفة التي حددها هذا الرّجل لشعره أخلاقية تعليمية قوامها الحث على مقاومة المستعمر ورفع الظلم والقهر والجوع والاستبداد لتحقيق الحرية والعدالة والأمن والكرامة...

ودون إطالة في التفريع فالثابت أن تلك الوظيفة الأخلاقية الكبرى هي التي هيمنت واستبدّت بالنص وأتيح لها أن توجّه القراءة، ومن تلك الوظيفة الكبرى يمكن أن نشتقّ وظائف أخرى صغرى، كأن نذكر مثلا الهجاء والتمجيد والتحريض...، وعلى هذا النحو فانه يمكننا أن نردّ كلّ ما كتب منور صمادح إلى غاية نفعية عاجلة وآجلة هدفها التأثير في الإنسان فردا وجماعة. ولعلّ أجلى الشواهد على ما نذكر هي تلك النصوص التي عمد فيها صاحبها الى التحريض على المقاومة تحريضا مباشرا وصريحا سواء تعلق الأمر بالتونسيين أم بغيرهم كالجزائريين والفلسطينيين، والسّود في جنوب إفريقيا وأمريكا والفيتناميين، وصمادح لا يقول إيماء أو إيحاء ولا يعوّل كثيرا على الخيال والمجاز والإستعارة والرمز وإنما هو يصرخ منفعلا وفي نبرة غاضبة في أغلب الأحيان، فيشعرنا - ونحن نقرأ نصّه - أن الكلمة عنده مساوية للفعل مطابقة له، يقول في ذكرى حشّاد (6):

ذكرى تحرّك من جمد وتقضّ مضجع من رقد
وتثير في النفس الأبيّة نار ثأر تتّقد

وتتواري في هذا النصّ لازمة في سطرين:

ثوروا وشنّوها على الأعداء حربا تشتعل
أوليس ثمّة في الشبيبة من يثور لنستقل

ولعلّه من الطريف ان نقول إن التواتر يفصح عن توتّر يعانيه الشاعر وينقله إلينا المعجم في نبرة تقوى أحيانا وتتراجع أخرى، تقوى إذا كان الشاعر يحرّض على المقاومة ويشهّر بالمستعمر وتتراجع إذا استشعر منور صمادح أن صوته لا يصل إلى الشعب، فذاك مؤذن بحدوث القطيعة، وداعٍ في أحيان كثيرة إلى الغضب علي البلاد وأهلها، يقول الشاعر في نصّ الزهرة الظمأى(7):

يا بنات الوحي والالهام طيري في الأثير
ليس هذا الشعب أهلا لانفجارات الشّعور
أنا حيّ كيف أقضي العمر في هذي القبور؟

وهي قطيعة تفهم في إطار ما يكون من تنافر بين ذات متحفّزة قلقة تحلم كثيرا وتستعجل تحقيق حلمها والآخر وهو طرفان(8):

1- مُسْتَعْمِرٌ :

فهذا العدو يسوس البلاد
ويحكم حكم الضّنى الموجع
فيسرف ظلما ويسلب حقا
بحكم الدّبابة والمدفع

2- الشّعبُ: وهو مقهور مسلوب الإرادة فضلا عن جهله وصمته:

جراحات قلبي اقطري بدمي
وسيلي بداء الأسى أسرعي
فمازال قومي بوادي الظلام
يسيرون في مهمه بلقع
أناس تعيش وناس تموت
ونحن نيام ولا من يعي
فما دام هذا فيا شقوتي
ستذوي أماني في أضلعي (8 مكرر)

ولكنّ اللافت للانتباه هو أن منوّرا لم يتخلّ عن التحريض فحتّى عندما يغضب على شعبه وتفتر العلاقة بينهما نجده يوجه الخطاب إلى كلّ مكافح من أجل الحرية دون اعتبار لمعايير كثيرة كالعرق أو اللغة أو الدين... ومن ذلك ما نقرؤه في قصيدة هوشي منه الفيتنامي(9) وقصيدة العمى المهداة إلى رفاق مارتن لوثر كينغ الزعيم الزنجي (10) وقصيدة عاصفة في الغاب التي كانت من وحي الذكرى العاشرة لحقوق الإنسان(11).

ولا شكّ أن هذا الاهتمام بالإنسان التائق إلى الحرية في أماكن مختلفة من الأرض، تونس، الجزائر، مالطا،

أمريكا، أرتريا، الفيتنام، فلسطين. . . ، يضفي على شعرمنور صمادح طابعا إنسانيا ويؤكد رهافة حسّه ويكشف عن معنى القول عنده وهو معنى يلغي الاعتباطية بين الدال والمدلول ويؤسس للمطابقة بين إحساس الشاعر وحلمه وبين الشعر قولا انفعاليا اشتقه منوّر صمادح من ذاته وهي تعاني الحياة في بعديها : الفردي والجماعي يقول الشاعر في قصيدة إيمان :

ديوان شعري جمار توهّجت من فؤادي
وأنة من ضميري على شقاء العباد
وكم حوى من نزوع وأمنيات صواد
أنا شقي بروحي وفكرتي واعتقادي
الشعر أفق رحيب يحوم فيه فؤادي (12)

ولعلّنا لا نغالي إذا فهمنا انفعال الشاعر على أنه الوجه الآخر للحبّ فبقدر ما تعظم منزلة المحبوب، ذاتا كان أم فكرة في نفوسنا فنتطرف في حبّه، يكون العنف في الغضب له أو عليه.

ومما لا شكّ فيه أن الشاعر كان يغضب أكثر لتونس وشعبها الذي طالما تألّم له فوقف شعره على التعبير على أدوائه ورزاياه .

فعندما تصمت الجماعة يتكلم الشاعر وعندما يحجم الآخرون يجرُؤُ الشعراء ولعلّ تاريخ الشعر كله تاريخ اجتراء على النموذج والنمط ورموز الانضباط.

والناظر في ما كتب منوّر صمادح لا يعدم هذه الجرأة في مقامات مختلفة ويكفي أن نذكر بيتيه الشهيرين :

شيئان في بلدي
قد خيبا أملي
الصدق في القول وال
إخلاص في العمل (13)

وقصيدته التي عنونها بنقطة استفهام ووضع لها المحقق عنوان من أين لك ؟

وفيها يقول :

دار الفلك
يا صاح دار
من أين لك
هذا العقار(14)

وماكان لنا أن نتحدث عن هذه الجرأة لو أن الشاعر عمد مثلا إلى الايحاء أو الترميز أو التكثيف ولو لم يجعل أقواله مطابقة لما في ذاته هو و الذات الجماعية مطابقة تامة ومن هذه المطابقة ستتحقق الاثارة المرجوة التي يحلم بها الشاعر وهي أن ينقل عدواه الايجابية إلى الآخرين. فالخيبة في الشاهد الأول مثلا لا تتقصّد الشعار(الصدق في القول والاخلاص في العمل) مجرّدا في ذاته وإنما تطعن فيه طعنا مباشرا في لغة عارية مفهومة انطلاقا من إجرائه في الواقع أي من التجربة المعيشة التي خاضها.

منور صمادح وغيره ممن خاب أملهم ولكنهم لم يتكلّموا وهذا هو معنى أن يكون الشعر رسالة وأن يكون الشاعرمنخرطا " في حياة الأمة ليعرف أسرارها ويستجلي خفاياها ويشدّ انتباهها سائرا بها إلى مطامحها المحتومة (15).

وهكذا ، تكون قد وضحت في الأذهان طبيعة الوظيفة التي انشدّ اليها الشعر عند صمادح، ونكون قد أومأنا كذلك إلى بعض خصائص الكتابة عنده، والحديث عن الخصائص موصول بالحديث عن صورة المتلقي وأنواع القراءة.

صورة المتلقي:

من القضايا التي تطرح متعلقة بالأدب قضية التلقي لأن النص عندما ينشأ يصبح علامة تصل بين المنشئ (المبدع)والآخر (القارئ) والانشاء والتلقي والوصل بينهما، تتم كلّها في سياق متعدّد المستويات (المستوى الاجتماعي / الثقافي/ السياسي. . .) وهذا يعني أنه انطلاقا من تحديد الأطراف التالية (الكاتب / النص /القارئ/ السياق)، يمكننا أن نتحدث عن شبكة من العلاقات معقّدة ليس من اليسير أن ننتهي فيها إلى قول فصل : فالنص مثلا ينشئه كاتب ما في ذلك شكّ، ولكن أي كاتب : أ مفرد هو أم جمع؟

والنصّ، هل صوت واحد أم أصوات متعدّدة ؟

ثم من ينتج المعنى - الكاتب ؟ أم النصّ؟ أم القارئ مالئ الفراغات ؟ ومن أين تأتي هذه الفراغات؟ أ مقصودة هي أم عفويّة ؟

ما دور السياق في توجيه القراءة ؟ وهل ثمة قراءة بريئة وأخرى مغرضة؟

لا شكّ أن كل قراءة لها فضلها . حتى المغرضة فإنها تكسر عزلة النص وتصله بالناس !

لن نجيب عن كلّ الأسئلة بل لن نقدر على ذلك و حسبنا أن ننظر في صورة المتلقي في مستويين :

1- في مستوى النصّ الشعري في ذاته أي في ما يمكن أن يعدّ من الاشارات الدّالة على صورة المتلقي المتخيّل الذي فكّر فيه الشاعر وهو ينشئ نصّه .

2- في مستوى النصّ الشعري وقد قرئ / أي إن قارئا فعليا قد نظر فيه وقاربه من زاوية مخصوصة.

والنموذج الذي اخترناه هو : قراءة الطاهر الهمّامي، وهو شاعر وأستاذ جامعي، لنصّ : عهدي به جدّا. (16)

المتلقي المتخيل:

هو المتلقي الكوني / ويفترض أن يكون هذا المتلقي كفؤا على نحو ما / أن يكون له حدّ أدنى من القدرة على تفكيك الرسالة وملء فراغاتها وإلا فإنّ التواصل لن يتمّ ولن تتحقق الوظيفة التي أرهق المبدع نفسه من أجلها. والسؤال الذي نطرحه في هذا المستوى هو : ما المدخل الذي يمكن أن يعتمد للنظر في صورة المتلقي ؟

الجواب ببساطة هو التالي : إنّ المدخل الممكن هو اللّغة وقد عمد المتكلم بها إلي تشكيلها وفق رؤية خاصّة تهدف إلي تحقيق غاية أو غايات بعينها.

إنّ الفرق بين النثر والشعر لغوي فحسب، كامن في ما يعتقد من علاقات بين الدال والمدلول، وإذا كانت الغاية في النثر هي الايلاغ إذ العلاقة بين الدال والمدلول تتقصّد المطابقة فإن الغاية في الشعر تتجاوز الابلاغ الى إحداث الانفعال والتأثير في المتلقي عن طريق الايحاء والترميز والتكثيف قصد تهيئته لتمثل الطريقة التي نظر بها الشاعر الى نفسه وإلى العالم من حوله (17) وقد وجدنا عند منور صمادح إهداءات من قبيل : إلى طه حسين . . . والمتلقي في أغلب هذه النصوص مباشر وحاضر حضورا ماديا لذلك كان الشاعر حريصا حرصا واضحا على أن يكون الكلام مدحا وتمجيدا كما هو الشأن في نصّ الرّائد المهدى إلى طه حسين:

أنـــت ⎫ رائد الجيل / قائد الفكر
قطب الأدب/ فخر العرب
ملأت الشرق رشدا /نهى
النور /الحجى / العلم / العزم
فذّ /نبيّ.

ولا بد أن نشير في هذا السياق إلى مستوى النصوص / القصائد متفاوت تفاوتا نسبيا من حيث، المعجم وتشكيل الصّورة والاختيارات اللغوية والتركيبية، ولكن هذا التفاوت لم يلغ سمة مائزة في شعر منور صمادح، وهي أن القصيدة عنده تقع في صميم اليومي المتداول بين الناس.

فالمتلقي ليس في حاجة الى تدبّر النص والبحث عن معنى المعنى أو التأويل وإنما هو في حاجة الى إجادة الانصات فقط لأنه عندما يتمّ له ذلك سيرى صورا واقعية وحقائق تمثل أمام عينيه عارية إلا من حماس صاحبها وحرصه على إخراجها كما هي لعلّها تحرّك النفوس نحو الأفضل بإثارتها وإحراجها بل وحتى بتقريعها ، يقول منور صمادح في قصيدة ثائرون مثلا :

غـدا الخـبز مشـكلة المشـكلات
ومعـضلة المعضـلات العمـل
وفيـنا القـدير ومنّـا الجـدير
كبـار العـقول صحاح العضل

ويقول كذلك:

ألا اننـا هـهـنا صـارخون
ليـسمع أصـواتنا النـائمون
فـهاتوا لنـا عمـلا أو فـلا
تلـومـوا إذا شـنّها العـاطلون

ويقول كذلك :

قالوا التوحّش زالا فأجبتهم من قـالا ؟
من ذا الذي بقر البطن وقطّع الأوصالا؟
من ذا الذي سفك الدّماء وقتّل الأطفالا؟
درس من الغرب (الصديق) يعلّم الجهالا؟

والناظر في مثل هذه الأمثلة، وغيرها كثير، يدرك دون عناء أن مفردات من قبيل الخبز / العمل / العاطلين / التوحّش / قطّع / سفك/ قتّل / الغرب /الجوع/ الحرمان . . . إنما هي من الشائع المكرور الذي أنسته الأذن وألفته الذّاكرة فليس القارئ في حاجة الى مداومة القراءة حتي يتمثل المعنى المقصود، أو يحاصر المعاني الحافّة ولا شكّ أن صمادح قد كان يقصد الى ذلك قصدا انطلاقا من الوظيفة التي أرادها لشعره وأدار عليها معانيه. فالشاعرعنده "رسول للشعب أمين لدى المسؤولين وضمير صادق ينمّي في نفوسهم حبّ التجرّد للمصلحة العليا، يخزهم إن تهاونوا عن القيام بالواجب أو أهملوه ويباركهم إن هم عملوا الصالحات وكانوا من الصالحين" (18).

ولعلّ الايمان المطلق بهذه الوظيفة المزدوجة، صوت الشعب من جهة ومرشد المسؤول من جهة أخري، هو الذي سبب البلاء للشاعر في صور مختلفة . إن اللغة في أعمال منور صمادح تكاد لا تتخطّى وظيفتها الابلاغية فهي لم ترتق الى تلك المرتبة التي يتاحُ لها فيها أن تخبر وتمتع في

ضرب من التشكيل الجمالي الذي يعدل فيه صاحبه عن المكرور والمألوف والمأنوس إحداثا للمفاجأة والادهاش وتحقيقا للتخييل الذي يتيح للمتلقي أن يشارك في إنتاج المعنى فلا يكتفي بالسماع أو القراءة.

لقد وقف الشاعر عند حدود الضروري الذي لا يستقيم التواصل بدونه لذلك ألفينا المتلقي في نصّه مكبّلا فاقدا حرّيته محكوما عليه بالسير في وجهة واحدة. فالشاعر هو الذي يقوده فيختار له المعنى ويحرمه لذّة التأويل، فيغدو المتلقي، رغم أنه من الثوابت في العملية الابداعية، عنصرا مهزوزا متهافتا يمارس عليه المبدع دكتاتوريته فيرضخ صاغرا للمعنى الواحد أي المعنى الذي أراده الشاعر، وإذا كان هذا هو شأن المتلقي المتخيل فما هي حال المتلقي الفعلي وكيف بدت صورته ؟

المتلقي الفعلي :

(قراءة الطاهر الهمامي)

تصدّى الطاهر الهمامي لقراءة أربعة أبيات هي :

عهــدي به جــدّا فكــان مزاحا
بدأ الضــحيّة وانتــهى سفاحا

من حرر الأجساد من أصفادها
عقــل العقـــول وكبّل الأرواحــا

كان السجين فصار سجّانا لها
يا مـــن رأى سمـــكا غدا تمساحا

الباب فتّحه الذين استشهدوا
فلمن ترى قد سلّموا المفتاحا (19)

وقد أشار الهمامي إلى أن هذه الأبيات وأخوات لها قد تجاوزت ظرفها، وهذا ما أطمعه في "إجلاء سرّ بقائها" ودون انضباط إلى منهج بعينه وعد القارئ بأن يكون نظره فيها شموليا مفتوحا، ولكن هل تمّ له ذلك ؟

أنشأ الهمامي قراءته على المقابلة بين الجدّ والمزاح، وقد تشقّقت عنها مقابلات أخرى بين المفعولية والفاعلية والتعريف والتنكير والخبر والانشاء والحضور والغياب والماضي والحاضر. وانتهت هذه المقابلات إلى تحديد وضعين هما وضع المضطهد(الفاعل) ووضع المضطهد (المفعول) فامتلاك النفوذ وحوز السلطان هما اللذان قلبا الجدّ مزاحا وأنشآ من الضحيّة سفاحا وهذا هو المعنى المركزي في هذه القراءة.

والسؤال الذي نطرحه، زليست هذه القراءة من الخارج؟ أليس الوصل بين النصّ والسياق الاجتماعي تهوينا من شأن الابداع وتهيئته لإنطاقه بأصوات أخرى غير التي رُكّب منها؟ إن القراءة التي أنجزها الطاهر الهمامي إيديولوجية ولكن هل يمكنها أن تكون غير ذلك؟ هل ثمة في النص ما يمكن أن يشكل مدخلا للطعن فيها؟ بل هل توجد قراءة تستطيع أن تقع خارج الاديولوجيا أي هل ثمّة متلقّ خال /في حلّ من الإديولوجيا ؟

إن خلاء النصوص من الإيديولوجيا / الأفكار وهم ولكن الفرق هو أنّها -الاديولوجيا- ثاوية في البنية العميقة لهذا النص، في حين أنها عارية يشفّ عنها الكلام في نصّ آخر، والثابت عند صمادح هو أنّ القصيدة تشفّ دوما عن الفكرة، فالكلمة لا قيمة لها في ذاتها في شعره وإنما قيمتها فيما تشير إليه وتسمّيه وتقوله. ولعلّ هذا هو المدخل الوحيد الذي يمكن أن تتسرّب منه المآخذ، ولكن ألا يتحقّق الشعر بغير الاغراب والتخييل والمجاز وتكثيف الصورة؟ أليس ثمة أشعار تقرأ أوتسمع فيفهمها الناس في الحال، معجمها متداول،مكرور ولكنها تحمل معاني إنسانية نبيلة.

إن العمل الابداعي الجيّد هو الذي يستمر في تقديم الأجوبة مستجيبا لما تنتظره الجماعة ولاشكّ أن نصوصا كثيرة عند منوّر صمادح، وإن كانت موصولة بظروف تاريخية، قد تخطّت ظروفها تلك وأجابت عن أسئلة طرحت آنذاك ولا زالت تجيب عن أسئلة أخرى تطرح الآن وستطرح غدا، من ذلك مثلا : ما الشعر ؟ وما وظيفته؟.

الإحالات :

(1) الأعمال الكاملة ص :159
(2) م ن ص : 153
(3) م ن ص : 153
(4) م ن ص : 154
(5) م ن ص : 153
(6) م ن ص : 55
(7) م ن ص : 85
(8) و(8 مكرر) : م ن ص : 90 وقد تصرفنا في الشاهد رقم 8
(9) م ن ص : 233
(10) م ن ص :237
(11) م ن ص : 138
(12) م ن ص : 53
(13) م ن ص : 425
(14) م ن ص :182
(15) م ن ص :154
(16) راجع الحياة الثقافية عدد102 فيفري 1999ص:55 -58
(17) راجع : جان كوهين : بنية اللغة الشعرية : ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر 1986
(18) م ن ص : 154
(19) مجلة الحياة الثقافية :العدد102 فيفري 1999 ص55

كؤوس لسرمدية العشق
(قراءة في قصيدة لمحمد الغزي (*)

خالد الوغلاني *



إني ملأت الأرض (**)

لا تسقني من قبلهم ياساقي
فأنا سأرضى بالقليل الباقي

أثر عليّ الشّاربين تلطفا
فمحبة الندمان من أخلاقي

إنّ الحزانى الشاربين عشيرتي
والعاشقين الموجعين رفاقي

الديك سوف يصيح بعد هنيهة
ويفرّق الندمان بعد تلاقِ

لاقى الجميع من الهوى يا سيّدي
عين الذي في الحبّ أنت تلاقي

أنّى أرى إلفين أغدو عاشقا
وأقول لو حضنتهما أحداقي

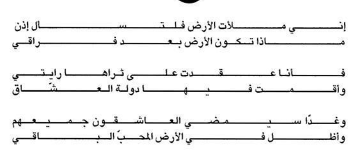
فتكون عيني مخدعا لهواهما
وتكون أجفاني الحجاب الواقي

إني لأكذب حين أغضي أعيني
لا فرق بين تعفّفي ونفاقي

إن نحن طأطأنا العيون تعفّفا
فقلوبنا ممدودة الأعناق

---

* جامعيّ وباحث.



إنـــي مـــلأت الأرض فلتــســأل إذن
مـــاذا تـكـون الأرض بـعــد فـــراقـي

فـــأنا عـــقـدت عـلـى ثـراهـا رايـتـي
وأقـــمـت فـــيـهـا دولـة الـعـشّـاق

وغـدًا سـيـمضـي الـعـاشـقـون جـمـيـعـهـم
وأظـــل فـــي الأرض المحـبّ الـبـاقـي

بين يدي القصيدة

للخمرة في الشعر القديم عالم سحري يشعّ نورا وينفح أريجا يوهم بالخلود. للخمرة طقوس وسدنة، ولها ملكوت من المعاني والصور يسمو بها عن أن تقيم في دنانها وزجاجها وكؤوس شاربيها. وينتقى لها من بين إيقاعات الشعر مجلس تؤمه وندمان تجمعهم وعشاقا تبادلهم الوجد سكرا وحزنا، نشوة وخوفا، لذة وفراقا. ولطالما حرمنا الشعر الحديث هذا الملكوت وأعرض بنا عن تلك الكشفة (1) التي رأى المتصوفة في الخمرة ضياءها وأشرقوا من صفائها وأطلوا على العالم من عليائها. تلك "الكشفة" التي ذاق المتصوفة مدامها وطلبوا "(2) الغيبة في سكرها وعرفوا الله في "شطحها"(3) وأحوالها (4).

في ذمام المدام

ولأن محمد الغزي شاعر عرف التصوف واكتوى بنار العشق، لم تفارق الخمرة نصوصه ولم تنسكب من قصائده وإنما نجدها أثيرة في شعره معتقة في صوره، فيحاء في أبياته، تراها تغنّج في القصيدة تتخفّى خلف ساقيها وتتبرقع باللغة وتلتحف بالعشق:

"لا ستقنني من قبلهم ياساقي
فأنا سأرضى بالقليل الباقي"

كذلك تغيب الخمرة تصريحا لتحضر تلميحا تهمس إليك من وراء الكلمات كما لوكانت هاتفا يُسرّ اليك في ظلال الجملة فلا ترى له صورة ولا تعرف له اسما، وإنما يلمّ بك صوته في هيئة حرف ينساب عميقا يترقرق في أعماق الحنجرة. تحضر الخمرة في تلك القاف المسافرة في سياق البيت صوتا يعلو على بقية الأصوات ينساب أولا وآخرا، عروفا ورويا، حشوا وقافية، تحضر الخمرة في فعل السقي يتلبّس بالحركة ويسيح على الفاعل حتى يستوي صفة وميزة مخاطبا ومطلوبا، ساقيا ونديما.

وليست الخمرة في قصيدة الغزي غاية الوصف ومنتهى الاستعارات، إذ هي لا تطلب لذاتها وإنما هي الى الوشيحة أقرب وعلى الوصال أدل. إنها الصلة تجمع المحب بأحبابه وتؤلف قلوبهم على نسب جديد، نسب يشد الشاربين بحرمة من دماء العتب السارية في عروقهم الى "عشيرة: واحدة بينها من أسباب الألفة ما لأجله تهون التضحيات ويكون الإبحار

"آثر علىّ الشاربين تلطفا
فمحبة الندمان من أخلاقي
إنّ الحزانى الشاربين عشيرتي
والعاشقين الموجعين رفاقي

من الحزن الواحد تنبع هذه الألفة ومن وجيعة العشق تأتلف القلوب وتجتمع المهج في مصير واحد مصير العاشقين الموجعين، مصير المؤمنين بجلال هذه اللذة المسترقة من بين فكيّ الفناء، فناء العشق وفناء الشرب وفناء الحياة. هي اللذة تتعاظم كلما آذنت بالمغيب وأطلت على النهاية من وراء حجاب الرعب.

وفي ذهول هذا الخوف القاتل من انفراط العقد وتفرق الندمان ونهاية اللذة يقطع الديك بصوته أهازيج المجلس ويشق الظلمة صداه كأنه السيف يستوي في روع الندمان متسلطا قاهرا يجزّ رقبة الوقت ويعبث بأحلام الندمان.

"الديك سوف يصيح بعد هنيهة
ويفرق الندمان بعد تلاق

هنا تتوقف رحلة اللذة لتبدأ رحلة العذاب وتخرج الصورة من حاضر المجلس الى ماضي الهوى، كأن فرق

الأجساد بانفراط المجلس لم يكن إلا تعلة لالتقاء الأرواح في ملكوت العشق .

في ملكوت العشق

تتمحّض القصيدة في جزئها الثاني لحديث العشق ومع ذلك لا يحدث التحول قطيعة وإنما يعزّز ما كان من حديث الألفة والتحابّ بين الندمان فللألفة أسباب توثقها ووشائج تقرب بين أطرافها وتصل بينهم صلة لا يلحقها البلى ولا يقطعها الفراق . إنه العشق يؤلف بين جميع الندمان بل بين جميع البشر في معاناة واحدة، معاناة الهوى وعذاب الوجد ولكن من قال إن هذه المعاناة مروعة وهذا العذاب كريه؟

"لاقى الجـمـيـع من الـهـوى يا سـيـدي
عـين الـذي فـي الحـب أنـت تـلاقـي
أنّي أرى إلـفـين أغـدو وعـاشـقـا
وأقـول لـو حـضـنـتـهـمـا أحـداقي

كذلك يتولد العشق من العشق ويسافر الهوى بين النفوس يورثها عذابا مخصوصا، عذابا مشتقا من عذوبة الوصال ومن طقوس الوجد، عذابا تسير اليه الذات راضية مطمئنة، تسافر اليه القلوب وتتوارثه المهج، عذابا تحلّ عبره الأرواح العاشقة لتنصهر في ذات الشاعر وقد فتحت أحداقها "مخدعا" لطقوس الهوى ومحرابا لصلوات العشق.

في تلك اللحظة ، لحظة العشق المطلق تقف الذات إزاء صورتها وقفة صدق عميق فتواجه حقيقتها وتنظر الى أعماقها وقد اشتعل الصراع فيها بين العشق والتعفّف، بين الحب والنفاق وماهي الا إشراقة نور وبريق صدق حتى تجاهر الذات بما يعتمل فيها وتفضح ما كان من زيفها ونفاقها.

"إني لأكـذب حين أغـضي أعـيـني
لا فـرق بين تعـفّـفي ونفـاقي
إن نحن طأطأنا العـيـون تعـفـفـا
فـقلوبنا ممـدودة الأعـنـاق
وغـدا سـيـمـضي العـاشـقـون جـمـيـعـهم
وأظـل في الأرض المحبّ البـاقي

هكذا انتهت القصيدة الى نقيض مبتدئها فقد رأينا الشاعر في بدايتها مؤثرا على نفسه مقدما ندمانه عليها (5). أما في نهايتها فنجده مؤثرا نفسه بالبقاء خاصا إياها بالخلود. ومع ذلك فالرؤية في الحالتين واحدة والايمان فرد لم يتغير إذ لا بقاء للشاعر إلا بالعشق، ولا عشق إلاّ بالايثار، ولا إيثار الا بالحبّ والشّغف كذلك كان العشق في قصيدة الغزي منطلقا ومنتهى، بداية ونهاية، عذابا وعذوبة خلودا وموتا . وهو الى ذلك كله شفاف كقصيدة الغزي، رقيق كمعانيها، نافذ كصورها، عميق كدلالاتها.

على أن المنصت الى النص لا يكون نصيبه من دلالاته وأبعاده مقصورا على ما تصرّح به علاقاته الظاهرة تركيبيا وجدليا، وإنما تتناهى الى سمعه أصداء بعيدة لنصوص شتى متأصلة في صميم الذاكرة الأدبية ممتزجة بأفضل ما حفظ لنا التراث من مقدمات المتنبي (6) الغزلية، الى تصوّف ابن عربي (7) ومن خمريات أبي نواس الى "شرابيات" ابن الفارض (8) لا يكاد السمع يبين صوتا حتى يغلبه آخر كأنها الأصداء تسّابق الى السامع تزف اليه المعاني قديمة على جدتها، مألوفة على غرابتها يوهم ظاهرها بالاتباع وينطوي باطنها على الابداع وتجتمع الأصوات على السطح فيراها الناظر رسما دارسا يُنبض الشاعر علاماته ويثير سواكنه فإذا الجمع واحد، وإذا النصوص نصّ مبدع يقول ذاته وينحت تجربته ويتخير نبرته وينخرط في سياق عصره. هاهنا سرّ من اسرار الابداع عند الغزي، وهاهنا مكمن الطرافة في تجربته فهي على أصالتها وجدتها موصولة بتراثها آخذة بثوابته سائرة في ركابه دونما ذوبان، معتزّة بتجربتها دونما تمرّد تخالها لهدوئها ساكنة سكون الموت والحال أن في عمقها تأجّج الحياة التي لا يخبو لهيبها ولا يضعف توهجها مهما تفادمت العصور وتغيرت الأزمان وتطوّر الشعر، لأن معينها الانسان بمأساته وأحاسيسه، بألوهيته وضعفه، بحياته وموته.

تلك دائرة الابداع الشعري تتطوّر لولبيا إذ تدور على ذاتها تتغير صورها ويتأصّل جوهرها كأنها حكاية الحياة نفسها تتغير بالدوران ووتتجدد بالتكرار يخالها البعض ساكنة ويستعظم البعض الآخر تغيرها والحال أنّ حركتها موقعة بدوران الأفلاك موقوتة بعودة الأجرام الى مواقعها الأولى. كذلك كان على الشعر أن يدور على أوزان موقوتة وقوافي موقعة تنتظم حركتها فلا يملها السامع إلا أن تكون التجربة زيفا والابداع سرابا خلبًا.

الهوامش:

(*) محمد الغزي : شاعر تونسي ولد بالقيروان سنة 1949 وهو أستاذ بكلية الآداب بالقيروان صدر له : كتاب الماء كتاب الجمر (شعر) 1982

- للفرح القادم (شعر) 1982 عن دار ديميتر بتونس

- كثير هذا القليل الذي أخذت، عن دار سراس للنشر 1999

(**) هذه القصيدة منشورة بشكلين مختلفين

- نشرت في الحياة الثقافية : السنة 22 العدد 86 جوان 1997 (في اثني عشر بيتا)، ثم نشرت ضمن مجموعة "كثير هذا القليل الذي أخذت" 1999 (في أحد عشر بيتا) وقد اعتمدنا الشكل الوارد في مجلة الحياة الثقافية وهو فيما نرى الشكل الأكمل لما فيه من تناسق في البناء العام رغم ما قد يبدو للقارئ المتعجل من قطيعة بين القسم الاول من القصيدة ومداره على الخمر والشراب والقسم الثاني ومداره على العشق. وربما كانت هذه القطيعة الظاهرة هي التي حدت بالشاعر الى تغيير موقع البيت الثالث وجعله في محلّ البيت الرابع الذي اصبح في محلّ البيت الثالث مع حذف البيت الخامس واجراء تعديل على البيت السادس، ونحن نرى أن التعديلات الحاصلة على القصيدة تدلّ بلاشك على اجتهاد محمود لدى الشعراء عموما ولكنها في هذه الحالة لم تضف الى القصيدة بقدر ما أساءت الى بنائها الذي بدا أكثر تماسكا في شكله الأوّل.

(1) الكشفة والكشف مصطلح صوفي يعني رفع الحجاب والاطلاع على كل ما وراءه من معان وأسرار، فإن كانت المشاهدة تختص بالذوات فالكشف يختص بالمعاني والأسرار ويتفق الكشف مع المشاهدة في أنهما موصولان الى المعرفة إلاّ أن الكشف أتم من المشاهدة وأعلى، أنظر المعجم الصوفي لسعاد الحكيم بيروت دار دندرة للطباعة والنشر 1981 ط 1 ص 664 .

(2) الغيبة هي أيضا مصطلح صوفي وتعني غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لاشتغال الحس بما ورد عليه. والغيبة حال من الأحوال الصوفية فعبرها يتم الحضور في ملكوت الحق، فهي غيبة عن الخلق وعن الاحساس بالذاتية لتحقيق الحضور مع الحق المطلق، المعجم الصوفي ص 858 .

(3) الشطح عند المتصوفة صفة كمالية للوجدان وهي لفظة مأخوذة من الحركة لأنها حسب قول الطوسي في كتاب اللمع- "حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغربها سامعها" المعجم الصوفي ص 650.

(4) الحال عند المتصوّفة ظهور العبد بصفة الحق في التكوين ووجود الآثار وهو درجة من درجات الترقي الصوفي يقابل العلم الذي هو مقام. والحال هو الصلة أو الرابطة الوجودية التي تصل المخلوق بخالقه: المعجم الصوفي ص ص 232 -234 .

(5) نشير هنا خاصة الى قوله في البيت الثاني: آثر عليّ الشاربين تلطفا فمحبّة الندمان من أخلاقي .

(6) هذه القصيدة تتفق في بعض معانيها وفي بحرها وحرف رويّها مع قصيدة لأبي الطيب المتنبي في مدح أبي المنتصر شجاع بن محمد بن أرس بن معن بن الرضى الأزدي ومطلعها.

أرق على أرق ومثلي يأرق وجوى يزيد وعبرة تترقرق

وخاصة حينما يشير المتنبي الى الفراق باعتباره حقيقة الوجود الانساني.

أبني أبينا نحن أهل منـــازل أبدا غرابُ البّين فينايــنعق

نبكي على الدنيا وما من معشر جمعتهم الدنيا ولم يتفرقوا

أنظر شرح الديوان لعبد البرحمان البرقوقي، بيروت دار الكتاب العربي 1986 ج 3 ص ص 73-75 .

(7) يبدو مفهوم العشق في هذه القصيدة قريبا من الحبّ المطلق الذي عبر عنه ابن عربي (ت م 638 هـ) في قوله :

أدين بدين الحب أنىّ توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني

أنظر ديوانه ترجمان الأشواق بيروت دار صادر 1966 ص 44 .

(8) يبدو المزج بين الخمر والحبّ قريبا الى تصوّر الشاعر المتصوف ابن الفارض (ت 632 كما عبر عنه في خمريته الشهيرة التي مطلعها

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

ديوان ابن الفارض، بيروت دار صادر د ت ص 140 .

تحليل بنيويّ لمجموعة
"كل الدروب تؤدّي إلى نخلة "

الشاذلي السّاكر*



النقد التحليلي - النفسي والنقد الاجتماعي ينصبّان على فهم وتقويم ما يتضمّنه النّص الإبداعي الأدبي (الشعري أو النثري) من مضامين سيكولوجية واجتماعية وأخلاقية وفلسفية وهكذا. فأمّا الأوّل فيتقصّى الدوافع السيكولوجية لدى المبدع، والآخر الدوافع الإجتماعية لديه. أمّا النقد النّصّي (وهو ما وظّفناه في دراستنا هذه فإنه يدور على لغة النص كعنصر أساسيّ لتشكيله وواسطة لها الأولوية المطلقة في تكوين كلّ عناصره دون التوغّل في الأبعاد والمقاصد والدوافع. وهذا النمط من النقد يستمدّ قواعده الأساسيّة من

اللسانيات والعلوم الرافدة والمشابهة، ويبقى الشكليّون الرّوس ثمّ البنيويّون هم المصدر الرئيس لنظريات النقد الصّوري ولطروحاته وتطبيقاته.

يعتبر هذا النقد أولاً وقبل كلّ شيء نظاما للدلالة يعتمد أولا وقبل كل شيء على النص اعتبارا أنّ اللغة هي أداة الوصف والتحليل - وحتى الاستنتاج - وخصوصا بعدما أصبحت اللسانيات علما قائم الذات.

والنقد بالنسبة لهذه المدرسة هو أولا وقبل كل شيء عمل تفسيريّ لنصّ أدبيّ معيّن، واللغة الأدبية هي حزمة من العلامات من المفروض تفسيرها للعثور على الحدّ الأقصى لمدلولها. وتذهب هذه المدرسة الى استحالة دراسة نصّ إبداعي دون التركيز بصفة جوهرية على اللغة التي هي نفسها إبداع يوظّف للإبداع.

وهذه المدرسة تؤكد على الناقد الراغب في اعتماد النقد النصّي أن تكون لغته لها نفس الطاقة الإبداعية للنصّ المنقود (الشعري منه والنثري) وأن تكون اللغة الموظّفة خاصة بالناقد تميّزه عن غيره، وأن تكون غير ثابتة ولا موروثة -كلما أمكن ذلك- اعتبارا أنها لن تكون فاعلة إن لم تكن متطابقة تمام التطابق مع النصّ المنقود.

وقد اقتصرنا في دراستنا هذه على التركيز على الكلمات المفاتيح المشكّلة لنصوص مجموعة "كلّ الدّروب تؤدّي إلى نخلة" على المستويين المضموني والإنشائي.

تحليل المعنى

منذ بدايات كلّ قصيد من مجموعة "كلّ الدروب تؤدّي إلى نخلة" يرتفع صوت الشاعر محمد علي الهاني مخاطبا أو صائحا أو جاهشا مستعملا بعضا من أدوات التحسّر والتأوّه، وصوته يرنّ إلى نهايات القصيد ويختلف الرنين باختلاف المواقف:

* باحث.

اغضبْ... اغضب...
يتألق فجرك
يبتسم الآتي ("البنفسجة الذاوية " ص21)
هذا الرنين هو حركة داخلية في الشاعر يتفجّر منها السخط والألم وهي حركة احتجاج على واقع بات مهزوما وعلى انسان بات مشنوقا :
المشنوق يولول،
يشدو المستنقع ...
والنهر المتجمّدْ
يستقبل أوجاعهْ
وتدقّ وئيدا
في أحضان الظلمات السّاعة ("وتدقّ الساعة" ص 25).
ويبقى صوت الشاعر هو وحده الذي يتحكّم في جميع حركات نصوصه مازجا الذات بالموضوع والسيكولوجي بالإجتماعي .لكن هذا الصوت يبقى مجرّد تصحيح سلبيّ لهذا الواقع المهزوم ولهذا الانسان المشنوق، لأن الشاعر لا ينادي أبدا بالتثوير بل يلوّح بارهاصات فجر جديد لا ريب فيه :

ربيعك آت
فإنّ السّماءَ إذا رجّها طفلك انتعشت
وذابت على قدميه السّحبْ (بين جمر الصقيع وجمر اللهب ص 40)
وَ
يا هلال الخميلة ... لا حلم لي
غير أن أتلاشى ضياء بليلك حتى نموت معا
ثمّ تبعث فيّ وأبعث فيك
ربيعين بين سمائين من ألق واخضرار ("هلال الخميلة" ص 30)
هذه النبرة التفجّعيّة التي تلفّ النصوص تمكّنها من استيعاب حركة الصراع ببعديها الذاتي - الوجودي والاجتماعي - الجماعي فتتحول النصوص بموجب التّضادّ إلى حركة تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، فكلّ ما فيها يوحي بحركة الجدل التي تعمل في الواقع بتشكيل من الفكر، وتشمل هذه الظاهرة جميع العناصر المكوّنة للنصوص، لأن أوّل ما نلاحظه هو أنّ الألفاظ جميعها تقريبا تأتي موظّفة للإيحاء بالمفارقة الضاربة بجذورها في عمق الوجود وما ينتج عنها من صراع :
الفجر /الأحلاك ، النار/ الثلج ، اللظى/ الرماد، الحلم، /الكابوس، الدجى / البدر، اللهب /الصقيع، الاخضرار/ السواد ، الضوء الأسود /الضوء.
وكلّها تصبّ أو تشير إلى المتضاديّن: موت / انبعاث :
نزيفي لذيذ
وجسمي انتشار الرياحْ
ألوبُ وماؤك يا وطني
حاورته الجراحْ
ألوبُ ... ألوبُ
وبيني وبينك حُلُمْ
يضيءُ الصّباحْ ("الطقوس المضيئة " ص19)
إن العناصر التي تشير الى الحركة المتولّدة رمز لها الشاعر بأربعة طيور هي النورس والقبّرة والشحرور والعندليب، هذه الحركة الحيّة المتحررة الدائمة تنبئ في الحقيقة بحركة أشدّ عمقا هي التحوّلات الداخلية أي أنها مجرد امتدادها التفصيلي والملموس في الواقع، هذه الحركة هي في الأساس حركة تخطّ وخاصيّة التخطّي أن ينفجر مفاجئا مدهشا، وهذه خاصيّة الطيور :
جسدي النورس
يستلقي في الظلمة والموجة شبّاك (" العاشق " ص 23)
وَ
العصافير أرجوحة من قناديل (جسد البحر مشتعل بالمواعيد ص 54).
ثمّ إنّ العناصر التي تشير إلى التمزّقات والانشطار الدرامي اكتفى الشاعر بالترميز إليها بالفراشات وحدها لجمال هذه الكائنات وهشاشة حياتها، فهي - بنت يوم وليلة- وحدها القادرة على خلق أجواء درامية مشحونة بالعبث واللاّجدوى والضّياع :
يتفجّر لغم أعمى في فردوس الأحلام
فتحترق الأزهار جميعا
وتظلّ فراشات العطر (فراشات العطر ص24)
وَ
الفراشات تطلع من لغة الجمرقبل انطفائي (جسد البحر مشتعل بالمواعيد ص54). هذه العناصرالخمسة التي ذكرنا، وكلّها ذات جناح قادرة على الإرتفاع، تعبّر عن صراع التغيير الأزلي والمصيري بين الموت والحياة :
شحرور ناريّ في المنفى
يرسم فوق مرايا الرمل صهيلا
وصليلا بنجوم عبير (" الشحرور والصاعقة " ص 13)
أمّا العناصر التي تشير إلى العواطف السلبية التي يعاني

منها الشاعر نتيجة لمحفّزات خارجية فقد رمّز إليها بطائر واحد هو الغراب لسواده بدرجة أولى :

أيّها الحلم لا تنطفئ

فإذا سكت العندليب تشبّه بالعندليب الغراب ("الفراشات تلبسني" ص61) وقد توقّف الشاعر قليلا عند فصلي الربيع والشتاء لأن الأول هو فصل الحياة والآخر هو فصل الموت، ولم يتوقّف مطلقا عند فصل الصّيف وهو فصل النّماء والنضج والعطاء .

الخريف يبقى وحده الذي تأسّست عليه مضامين القصائد، لأنه وحده الفصل الوسط بين جميع الفصول، هو فصل دبيب الحياة بعد عنفوانها في الصيف وقبل موتانها في الشتاء :

انحنى حجر لخريف مضى
وانحنى شجر لربيع أتى
لم يكن جسدي شجرا
كان فوق الحجارة والشجر المنحني
في السماء براقا بلا جسد ("زمجرة العطر" ص 32)
و
وردة البرق تكبر بين الرعود

وهذا الخريف يحاصر نخلتنا بالنشيد (" جسد البحر مشتعل بالمواعيد " ص 54). واللّونان الأخضر والأسود الوحيدان المستعملان في كامل فضاءات هذه القصائد بالإضافة الى اللون الأحمر الذي ينوب اللونين المذكورين فإنه يشير عند الشاعر تارة إلى القتيل والجراح والنجيع أي الى اللون الأسود وهو الموت كما أنّه يشير إلى تدفّق الحياة والعنفوان أي إلى اللون الأخضر وهو الانبعاث تارة أخرى.

باستثناء هذه الألوان فإنّ القصائد لا تعكس أيّ لون آخر فحتّى عند وصف أشياء أخرى فإنها توصف بالفردوس أو ماشاكل :

باسقات النخيل تظلّل قبري
وكلّ الفراديس في جثّتي اختبأت ("الزهرة الذابلة" ص 35)

ثمّ إن غالبيّة الأشياء المشكّلة للصور هي في مجموعها حمراء ومثالها الشّظايا، الشّهب، البرق، اللّهب وهكذا.

إنّ الرسم بهذه الألوان الثلاثة وحدها هو ما يعطي المتقبل انطباعا باليباس والجفاف والكآبة والضيق والحصر والعقد والقتامة، كما تعطي الإحساس بالحرق والاشتعال وقابلية النفاد.

هذه الرموز التي حصرنا والموظّفة دون غيرها في مجموع النصوص ليست من طبيعة الأساطير أو ما شابه، بل هي تولد عفويا في تفاعل الكتابة مع الذات المبدعة وهي في حالات الإهتزاز والحنق أو اليأس، فكلّها عواطف سلبية مرتبطة بالموت وحده.

كلّها عواطف زعزعة، فاجعة وارتجاج، وتمزّق ما بين الزّمنيّ والأزليّ أي ما بين الممكن والمحال والذي يكشف عن إرادة التحوّل عبر الموت :

ستفنى الخمور قريبا
وتبقى دوالي العنبْ ("بين الخمور وجمر اللهب" ص40)

هذه العواطف المرتبطة بالموت حتّمت على الشّاعر أن تصبّ كله رموزه في نقطة بؤريّة واحدة هي الموت.

الموت بكلّ طقوسه وشعائره ونتائجه تشهد على ذلك وفرة المفردات المنثورة على كامل فضاءات القصائد وهي الجثّة، القتيل، المشنوق، الكفن، القبر، البكاء، الحشرجة، الحمّى، المواجع، النشيج، وقد حولّها الشاعر جميعها من دلالاتها المعجمية إلى دلالة جديدة وهي قلب الدلالة لتصبح تشير إلى الموت ذاته :

اثخنتني الجراح وسال دمي في خريف البيادر
لم أنسحب
كنت أغزل نجم الأغاني
على ضفّة الموت فوق فمي،
والشظايا تحاصرني وتطاردني . . .
آه، ياشفتي القاتلة! ("الزهرة الذابلة" ص35).

أمّا إرادة التحوّل عبر الموت فقد استعمل لها الشاعر مفردة الانبعاث ذات المضمون الأسطوري أحيانا والديني أحيانا أخرى، موظّفا لها بعض الرموز ذات الوجهين.

الوجه الأوّل عبّر عنه بواسطة الأشرعة والسّاحل والموج والتيّار والبحر وكلّها أدوات أو ظواهر أو عناصر متحرّكة .

. . . وأبحر بين الوردة والسيف شراع خرير (" الشحرور والصاعقة " ص 13)
وَ
يا غابة عشقي الخضراء احترقي
مَنْفاي شراعٌ
وصليبي قيثار الشّفقِ ("ايات من سورة الحريق" ص 15)

والوجه الآخر أشار به إلى شعلة الحياة نفسها وأيضا إلى هشاشتها - حتى وإن كان بعضها جبّارا - وهي الشفق والشموع والفوانيس والقناديل والبرق:

. . . ورماد البرق

يجمّع تحت الصحراء تباشير اللّهب ("رماد البرق" ص 28).
أصناف المفردات التي ضبطناها فهي المرجعيّة القاموسيّة التي بنيت منها رموز القصائد التي تشير إلى مضامينها وكلّها مرتبطة بالثنائية : موت/ انبعاث.

أمّا الرمز في هذه القصائد فهو متستّر يمتزج مع الواقع دون أن يكتشفه وكذلك دون أن يحجبه، فهذه المفردات القاموسيّة المرجعية هي رموز واقعية لكنها ليست الواقع عاريا.

وهذا ينسحب أيضا على القصائد ذات الدلالات السياسية التي تبقى جميعها محافظة على إطار موحّد تنقلب نحوه.

وهذا الإطار الموحّد يؤلّف كله العناصر المختلفة في حركة تصاعديّة من لحظة نباتها إلى لحظة امّحائها. وكلّ القصائد تسير في تداعيات منفصلة أحيانا ومتلاحمة أحيانا أخرى لتبلغ نفس المقصد.

وهذه الرموز لا توظّف أبدا كي تبشّر بميلاد الإنسان الجديد الذي يصنع بنفسه طرقه الجديدة للقبض على مصيره ولبناء عالم لا أقول طوباويا بل على الأقلّ جديد.

هذا البعث - بالنسبة للشاعر-لن يكون بفعل بطل منقذ مهدويّ منتظر يبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم ثمّ إغراقه بالطوفان لأنّ الشاعر يدرك إدراكا لاواعيا استحالة عملية التغيير بواسطة هذا البطل الأسطوري.

اقتصرت الرموز على التّبشير بهذا البعث والتلويح به كأن هذا البعث سيحدث كنتيجة طبيعية أو كنتيجة الجدل " الهيجلي " الذي يحكم الحياة:

أنت يا طفل
حلمك لا ينتهي
بانتهاء القصيدة في الورقهْ
أنت يا طفل
حلمك لا ينتهي
بانتهاء الرصاصة في الحدقهْ (" بين جمر الصقيع وجمر اللهب" ص 40)

وبناء القصائد لا يشكّل نقطة انقطاع بين التراث والحداثة، إنه حلقة وسيطة بين زمنين شعريين.

لقد توصّل الشاعر إلى تأسيس معان وصور حديثة بلغة تراثية مثل الصهيل والهلال والفرس والفلوات والوشم والخيمة والنخيل والصّهوة والحمحمة والرّطب، يتوكّأ عليها دون أن تجرفه في أطرها الجاهزة، فهو يعي لغته التراثية فيرتكز على عناصرها الرامزة ويعي الحداثة فيفيد مضامينها دون أن ينقل نماذجها ببّغائيا :

كنت أغزل نجم الأغاني
على ضفّة الموت فوق فمي
والشضايا تحاصرني، وتطاردني . . .
آه يا شفتي القاتلهْ !
. . . .
. . . .
لماذا يموت العبيرُ
وتبقى مع الشوك - في روضتي -
زهرة ذابلهْ ؟
(" الزهرة الذابلة " ص 35)

شاعرنا اشترط على قصائده لكي تظلّ ممتازة ومميّزة أن تتناسل من رحم التراث فكانت كذلك، لكن وبالرغم من ذلك فقد صفا شعره من التقليدية.

وبالإمكان حصر المفردات المفاتيح التي بنيت بها القصائد وقد توزّعت كالتالي : بالنسبة للحالات اقتصر الشاعر على الحلم، بالنسبة للشجر اكتفى بالنخلة والكرمة، بالنسبة للجوامد اقتصر على البحر والثلج والسفن والمرايا، بالنسبة للفصول شدّد على الخريف، بالنسبة للنباتات اقتصر على السّنابل، بالنسبة للألوان اكتفى بالأخضر والأسود والأحمر.

وأغلب ما وظّف في القصائد لا تخرج ألوانه عن هذه الألوان مثل الجمر والجراح والدوالي واليخضور. وتبقى عناصر رسم الصور ورموز المعاني وأدوات البناء هي تقريبا نفسها.

وهذه الحزمة القليلة من المفردات ساعدت على خلق موسيقى داخلية للقصائد، لأن هذه الموسيقى لم تتحدّد فقط بالتفعيلة والرّويّ وبالاستناد إلى الموروث العربيّ من طباق وجناس واستعارة وكناية بل وخصوصا من المفارقات الضديّة التي تخلقها المفردات من قبيل ضوء أسود وضو، ونورس وغراب، وموت وانبعاث. هذه المفارقات الضديّة كوّنت توازنا في النغم الداخلي وتنظيما :

وطن للعصافير في كوخ فلاّحة
زخرفت بالسنابل والسوسنات مفاتنها،
واستوت تغزل الإنتظار قميصا
لفارسها بين داليتينْ
. . . .
. . . .
. . . تنام المواجع في بيدر أحرقته السنابلُ،
تصحو الزغاريد في مقلةٍ،
وترفرف لحنا خلوبا

توالد من برق قيثارتين ("كلّ الدروب تؤدّي الى نخلة" ص 62)

ثمّ إنّ كلّ القصائد وعناوينها تختزن مسحة رومنسيّة شاركت في إغناء النغم والارتفاع به.

هذه القصائد تتمحور حول الذات، لكنّها توحّد الأبعاد الذاتيّة بالأبعاد الجماعية لا توحيد ذوبان بل توحيد تآصر وتفاعل، فإذا كان محور هذه النصوص هو بعدها الذاتي فإنّ البعد الاجتماعي يبقى منبعها ومصدرها وطاقتها المحفّزة المولّدة:

إنّ جسمي المدجّج بالسّوسنات
مُشاعٌ لطيرِ الفضاءِ وللسّابِلَهْ ("الزهرة الذابلة" ص 35)

تحليل الشكل

بعد أن حصرنا حزمة المفردات - وكانت قليلة جدّا - التي تمكّن الشّاعر بواسطتها من تبليغ مضامين مجموعته سننتقل إلى حصر الوحدات العروضيّة والنحوية والصرفية التي وظّفها الشاعر في بناء المضامين المذكورة - وهي بدورها قليلة جدّا-.

على مستوى التفعيلة، هذه المجموعة المتكوّنة من إحدى وعشرين قصيدة اثنتان منها فقط كتبتا على تفعيلة بحر المتقارب (فعولن)، وبقيتها كتب على تفعيلتي المتدارك، تسع قصائد على تفعيلة المحدث (فعلن) وعشر قصائد على تفعيلة الخبب(فاعلن). ولأنّ المتدارك يعطي الإحساس بالحركة (= يوحي بركض الخيل عند الأخفش) فقد وظّفه الشاعر عن قصد لإعطائنا الإحساس بالحركة - وقد حلّلنا مكوّناتها اللغوية-. ولمزيد تفعيل هذا الإنطباع، لم يقتصر الشاعر على هذه التفعيلة وحدها بل دعمها بعنونة أغلب قصائده بعناوين تتجلّى في بعضها الحركة بمصطلحها القاموسي (الفراشة - وتدقّ السّاعة- البحّار العاشق - هلال الخميلة- للنوارس أجنحة من لظى ...)، وفي بعضها الآخر تتجلّى الحركة وهي في حالة "حركة هابطة" (الزهرة الذابلة - البنفسجة الذاوية- رماد البرق...)

على مستوى الصّياغة النّحوية وظّف الشاعر بكثافة المضاف والمضاف إليه وبدرجة أقلّ أسماء الإشارة والنداء والأدوات التي تفيد التحسّر والتأوّه والانفعال مع انتفاء شبه كلّي لمتمّمات الجملة (نعت - حال - تمييز...)

وقد استهلّ الشّاعر سبع عشرة قصيدة بجمل اسمية كان المبتدأ معرفا بأل في ستّ منها، ونكرة في أربع منها، ومضافا ومضافا إليه في خمس منها، ونعتا ومنعوتا في قصيدتين منها، مع انتفاء كلّي للنواسخ. أمّا بقية القصائد وهي أربع فقد استهلّ إحداها بحرف نداء والثلاث الأخرى بجمل فعليّة مع انتفاء كلّي لفعل الأمر لكن وفي المقابل أنهى الشاعر كلّ قصائده بجمل فعلية.

وقصيد الفراشة يعطينا فكرة جليّة عن استعمال المضاف والمضاف إليه:

فراشة ضوء على ساحل لازوردي
بليل المتاريس كانت فراشة رعد
تحطّ على وجع الياسمين / صهيلا من الانتظارِ
وتجرحُ سود المرايا / بشمس من الاخضرار
وبين المقاصل في وضح العشق ظلّت / تهرّب نجم الأغاني
وتحمل للحلم لفحا/ وللميّتين شظايا الأماني.

وعلى مستوى أزمنة الأفعال فقد استعمل الشاعر المضارع المرفوع مئتي مرة ومرة، والماضي سبعين مرّة، والمضارع المنصوب ثلاث عشرة مرّة، والمضارع المجزوم إحدى عشرة مرّة مع العلم أنه لم يقع اعتماد الأفعال المعادة في القصيد الواحد. أمّا النواسخ فقد استعمل منها (كان) خمس مرات في الماضي ومرّتين في المضارع المجزوم، و(ظلّ) مرّة في الماضي ومرّة في المضارع المرفوع، و(مازال) مرّة واحدة في الماضي، و(إنّ) خمس مرّات و(لكنّ) مرة واحدة. أما بالنسبة لفعل الأمر فقد استعمله تسع عشرة مرّة بهدف التحفيز والتحريض والدفع.

ففي واشمخرّي ("بين جمر الصقيع وجمر اللهب" ص40)

و
تدثّر بحلمك ("الخريفق والحلم" ص53)

و
مدّي الى الطين أمنيتين ("كلّ الدروب تؤدّي الى نخلة" ص62).

وقد وظّف الشاعر الاستفهام عشر مرّات في أربع قصائد مستعملا الأدوات التالية (لماذا، من، ماذا، لماذا، كيف، هل)، وكان الاستفهام الاستنكاري من أبرزها:

لماذا يموت العبير
وتبقى مع الشوك -في روضتي -
زهرة ذابلة ("الزهرة الذابلة" ص 35)

و
من سرق البحر من جثّتي قبل موتي ("جسد البحر مشتعل بالمواعيد" ص54)

أمّا أفعال المقاربة والرجاء والشروع فإنّ الشّاعر لم يستعمل منها إلاّ فعل شروع واحد (بدأ):



فتباشير فجرك قد بدأت تقترب (بين جمر الصقيع وجمر اللهب ص 40)

تحليل العناوين

تتمفصل العناوين إلى عنوانين غير مركّبين هما على التوالي الفراشة والعاشق، وتسعة عشر عنوانا مركّبا منها ستة عشر عنوانا تبتدئ باسم وعنوانان يبتدئان بفعل وعنوان هو شبه جملة (بين جمر الصقيع وجمر اللهب).

بالنسبة للعناوين الستة عشر المبدوءة باسم تتمفصل على النحو التالي: تسعة أسماء معرّفة بأل، وخمسة معرّفة بالإضافة، والاسمان الباقيان نكرتان.

" إنّ الطابع الغالب على العناوين هو التفاؤل الذي يشمل أربعة عشر عنوانا (الطقوس المضيئة، فراشات العطر، هلال الخميلة. . .) ويمثّل التشاؤم ستة عناوين (لبنفسجة الذاوية، رماد البرق، تعبت من الموت يا جنّتي . . .)، أما العنوان المتبقّي فهو يوحي بالمعنيين معا (الشحرور والصاعقة).

يبقى عنوان المجموعة " كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة " - الذي عنونت به القصيدة الأساسيّة - يحمل بكثافة المضامين التي أراد الشاعر بثّها على كامل فضاء مجموعته، وسنعمل على تبيان ذلك : فكلمة (كلّ) هي اسم موضوع لاستغراق عموم أجزاء الواحد أو أفراد المتعدّد(بهذه الصفة وظّفت).

والشاعر في حقيقة الأمر يقصد أنّ " الدروب كلّها تؤدي الى نخلة" فتصبح "كلّ" هنا بهذه الصّيغة توكيدا قطعيا - المقصود منه قطع كلّ شكّ أو تردّد أو إنكار لدى القارئ والمتلقي- بأن الدروب تؤدي الى نخلة أي الى الأصالة والعروبة والانتماء لا إلى روما - كما يتبادر الى الذهن - التي ترمز الى الاستعمار الغربي والسيطرة الاقتصادية والغزو الثقافي والتبعية والانبتات، وخصوصا إذا عرفنا أنه من بين الاستعمالات القديمة لكلمة الدرب : " كلّ مدخل إلى روما " (كما جاء في القاموس المحيط ، و" الدرب معروف، وأصله المضيق في الجبل. ومنه قولهم : أدرب القوم ، إذا دخلوا أرض العدوّ من بلاد الرّوم" (كما ورد في الصّحاح).

والنخلة - كما وظّفها الشاعر- ترمز إلى الأمان والعطاء والشموخ وهي " أشرف كلّ شجر ذي ساق" (كما جاء في المنجد في اللغة والاعلام)، وهي لا تثمر إلاّ في منابتها الحارّة والصحراوية أي من المحيط الى الخليج.

استنتاجات

على امتداد خمسمائة واثنين وأربعين سطرا ما يعادل مئة وسبعة وستين شطرا (عند نازك الملائكة) عمد الشاعر إلى وصف أزمة الإنسان العربيّ المعاصر، الحضاريّة والثقافية والوجوديّة التي لن تزول إلا بعد موت يتبعه انبعاث. ولهذا الغرض اكتفى باستعمال لبنات بناء جدّ محدودة تمثلت في حيوانات ذات جناح (أربعة طيور وفراشات)، وفي فصل الخريف، وفي البحر والشراع، وفي شجرتين (النخلة والكرمة)، وفي نبتتين (السنبلة والزهرة)، وفي ثلاثة ألوان (الأحمر والأسود و الأخضر) رسمها جميعها بواسطة تفعيلتي المتدارك على صيغتي مضاف ومضاف إليه وجار ومجرور، وبأفعال مضارعة وباستعمال عناوين مركّبة وبعض أدوات الاستفهام الاستنكاري.

هذه هي اللّبنات التي شكّلت ماهو ظاهر في النصوص من مضامين - وقد حصرناها - كما أنّها شكّلت مالم يجهر به الشاعر من مضامين لكنه ضمّنها لا شعوريا وآليا في هذه النصوص نفسها بتوظيفه بكثافة للمضارع قصد تفعيل الحركة والتعجيل بدفعها للتحوّل من وضع متردّ إلى وضع أفضل، وكذلك باستعماله لا إراديا في مجموعة كبيرة من عناوين قصائده لمفردات تشي بالتفاؤل وتطمح الى انبلاج فجر جديد شرط أن تكون " كلّ الدّروب تؤدي الى نخلة " .

إنّ هذه المقاربة النّصيّة (= البنيويّة) تمنعنا من تقديم حكم معياري (=تقييميّ) على النصوص المنقودة لأن مثل هذا الحكم هو من مشمولات النقد الإنطباعي أو التحليلي - النفسي أو الاجتماعي.

لكنه من الممكن طرح عديد الأسئلة منها :

-هل مضامين نصوص هذه المجموعة مجرّد نموذج ومثال لبقية مضامين النصوص الشعرية لمحمد علي الهاني ؟

-ماهي نسبة تكرار التراكيب واللغة والصور في بقية المجاميع؟

-هل هذا الأسلوب من الكتابة ينمّ عن تركيبة نفسيّة بعينها تولّد مثل هذا الأسلوب للإبداع ؟

* مجموعة" كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة " للشاعر محمد علي الهاني، تحصلت على جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر لسنة 1996، وهي من منشورات " التبيين-الجاحظيّة - ضمن سلسلة الابداع الأدبي " (الجزائر 1997)، والمجموعة تحتوي على اثنين وسبعين صفحة.

احسن القصص الأمريكية في القرن العشرين

تقديم وترجمة :
علي القاسمي *

في أواخر القرن العشرين أشرف الروائي الشاعر الأمريكي الشهير جون أبدايك John Updike على إعداد مجلد ضخم يحمل عنوان (أحسن القصص الأمريكية في القرن العشرين) صدر عام 1999 ويشتمل على خمس وخمسين قصة قصيرة مختارة من الانتاج القصصي الأمريكي في الفترة الواقعة بين عامي 1915 و1998 وتقع في 775 صفحة.

ومعروف أن القصة القصيرة هي أكثر الأجناس الأدبية انتشارا وشعبية في الولايات المتحدة الأمريكية، فهناك عشرات المجلات المتخصصة فيها ومئات الصحف التي تفرد زاوية خاصة بها، وثمة آلاف القصص التي تنشر سنويا ويتقاضى أصحابها مقابلا عنها من الدوريات التي تتهافت عليها.

ويعزى الإقبال على كتابة القصة القصيرة الى أن الكثيرين من هواة الأدب يقدمون على ذلك ظنا منهم أن القصة القصيرة سهلة لقصرها، وأن معظم الأدباء المحترفين يبدؤون بالقصة القصيرة تمهيدا لإنتاج الرواية، وأن جمهورها أوسع من جمهور الشعر الذي يتطلب ذاتية خاصة وأوسع من جمهور الرواية التي تتطلب قراءتها وقتا أطول ليس متاحا لجميع الناس في عصر السرعة.

ولعل القارئ يتساءل عن الطريقة التي مكنت جون أبدايك من انتقاء تلك القصص المختارة من ذلك الكم الهائل من القصص التي يربو عددها على الألاف كما يتساءل عن المعايير التي اعتمدها في عملية الاختيار ليكون كتابه مرجعا أكاديميا في الموضوع.

لقد استعان جون أبدايك بسلسلة تصدر سنويا بعنوان (أحسن القصص الأمريكية عام ــــ) كان قد أسسها الشاعر المسرحي أدورد أوبراين عام 1915 بعد تخرجه من جامعة هارفرد وعمره لم يتجاوز اثنتين وعشرين سنة حينذاك. وأخذ أبدايك يختار قصة واحدة من كل كتاب سنوي من كتب هذه السلسلة، واضعا نصب عينيه بعض المعايير أهمها أن تعكس القصص المختارة روح القرن العشرين عقدا عقدا، وأن تعبر عن الواقع الأمريكي ببيئته وثقافته وشخوصه وقضاياه.

ومن أهم قضايا المجتمع الأمريكي التي تجسدت في نتاج أدبائه الهجرة الى العالم الجديد ومعاناتها النفسية والاجتماعية، والحروب وويلاتها وآثارها المدمرة خاصة أن

* الدكتور علي القاسمي: أديب ومترجم عراقي، حصل على درجة الدكتوراه من الولايات المتحدة الأمريكية ويقيم في الرباط منذ سنوات حيث عمل في مركز التعريب التابع لجامعة الدول العربية ومن ثم مديرا في الاسيسكو (المنظمة الاسلامية للتربية والعلوم والثقافة التابعة لجامعة الدول العربية) ومقرها الرباط أيضا. ونظرا لاهتمامه الواسع بالأدب الامريكي فقد تفضل بانتخاب النصوص القصصية التالية وترجمها وقدم لها تحية منه لمجلة الحياة الثقافية وكتابها وقرائها.

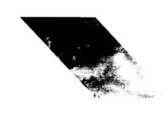
الولايات المتحدة عاشت حروبا متواصلة في القرن العشرين أفظعها الحرب العالمية الأولى، والحرب العالمية الثانية، وحرب كوريا، وحرب فيتنام. وكذلك الأزمات الاقتصادية كتلك التي وقعت عام 1929 ، وقضية الحقوق المدنية أو نضال السود الأمريكيين والأقليات الأخرى من أجل إلغاء التمييز العنصري، وأخيرا وليس آخرا الأمراض الفتاكة التي لم يتوصل الطب بعد الى علاج شاف لها كالسرطان ونقص المناعة.

وقد تشكى أبدايك في مقدمة الكتاب من أن معظم الأدباء الأمركيين ينتمون الى الطبقة البرجوازية المترفة التي تعيش في المدن الكبرى، ويأنفون ويترفعون من الخوض في مشكلات الشرائح المحرومة من العمال والفلاحين في قصصهم القصيرة، وأن بعضهم كان يزاول الكتابة في مقاه باريسية فاخرة، كما كان يفعل أرنست همنغواي وفتزجيرالد وغيرتيتود شتاين وغيرهم فيتناولون حياة الناس البسطاء في أمريكا بصورة شعبوية مصطنعة بعيدة عن الواقع الفعلي.

ولهذا لم يصر أبدايك على واقعية القصة معيارا للاختيار بقدر ما كان يتوخى في القصة التي ينتقيها أن تثير انتباهه الى أنها قصة حيّة، جميلة، مقنعة ومهمة من حيث كشفها عن الطبيعة البشرية.

ومن يطالع كتاب (أحسن القصص الأمريكية في القرن العشرين) يشعر بوجود تحول في القصة الأمريكية في أواسط القرن، مفاده أنها تخلت عن تصوير أوضاع المجتمع واتجهت الى تصوير حالات الفكر، وانتقلت من سرد الأحداث والوقائع الى تحليل المشاعر والعواطف، ولم تعد الحقائق التي تقدمها القصص بينة واضحة بل مغلفة باللغز والرمز، وأخذ القصاصون ينافسون الشعراء في استخدام الأخيلة الشعرية واللغة الموحية الموسقة.

وقد اخترانا بعض أبرز الأصوات القصصية وأعلاها في أمريكا في أواخر القرن العشرين وترجمناها الى العربية، محاولين الاقتراب من أسلوب الكاتب وتقنياته قدر ما تسمح به ترجمة النصوص الأدبية.



قصة

عـــين الصـــواب

باري حنّا

ولد الكاتب الأمريكي باري حنّا Barry Hanna في بلدة كلنتون في ولاية المسيسيبي عام 1942. وهو يمارس التعليم حاليا في جامعة المسيسيبي في مدينة أكسفورد الأمريكية.
وقد نال عددا من الجوائز الهامة تقديرا لرواياته ومجموعاته القصصيّة. فقد حاز على جائزة وليم فولكنر بعد صدور روايته الأولى (جريمو ريكس)، ونال جائزة آرنولد جينغريش للقصة القصيرة على مجموعته القصصيّة (سفن الفضاء)، وكرمته الأكاديميّة الأمريكية للفنون والاداب تقديرا لأعماله الأدبية الأخرى. ويستخدم باري حنّا السخرية أحيانا في قصصه لنقد بعض أوضاع المجتمع الأمريكي والحياة المعاصرة المغرقة في المادية. والقصة القصيرة التي نترجمها هنا تمثل نموذجا من فنه القصصي.

لن أنسى ذلك الصيف الذي غادر فيه العجوز لاردنر إلى نيويورك وهو مزود بشهادات مزيفة تؤهله لممارسة مهنة طبيب نفساني. كان قد التحق سابقا بكلية الطب آملا أن يصبح طبيبا نفسانيا، ثم انغمس في المشهد النفساني الحديث حتى ضجر منه وهجره. ولما لم تكن لديه أية وظيفة أخرى ذلك الصيف، فقد ذهب الى نيويورك مسلحا بنظارتين طبيتين سميكتين، وشارب كبير، وذراع مشوهة كان يتظاهر طبعا بأنها مشلولة. كان يقول إن الناس الذين يعالجون من الأمراض النفسية ينجذبون إلي الطبيب المنكمش على نفسه أو الذي يعاني من عاهة ظاهرة. وكان له بعض الأصدقاء في نيويورك، وقبل أن يصل الخبر، كان قد استقر في عيادة معلقا على جدرانها خمس أوراق مزيفة.

لم أعرف أبدا لهجة العجوز لاردنر الحقيقة، فقد كان يتحدث بعدة لهجات، مع إنني أعرف أنه من أهالي لويزيانا مثلي. وكان يحب الشماليين - اليهود ، والهنود الحمر من قبائل النافاهو، والزنوج على السواء. لقد كان ذا قلب واسع وليس في جيبه الخلفي أي حقد أو كراهية لأحد، ماعدا المحتالين الذين يعرفون أكثر منه. وينبغي الاستماع إلى الأشرطة المسجلة التي عاد بها. وهو لم يسجل لأي شخص دون علمه.

كلّهم يحبون أن يُسجل كلامهم، هذا ما قاله لاردنر. فهذا إبداعهم الحقيقي.

وتضم التسجيلات ما يشبه الحوار الآتي :

المريض : أشعر بالبشاعة والإشمئزاز من نفسي طوال الوقت. لا أستطيع الإقلاع عن التدخين. والكلب والكلبة الدنماركيان الكبيران اللذان جلبتهما لا ينسجمان ولا يتزاوجان. وسرعان ما انخرط في البكاء لأشياء عاطفيّة، مثل الأغاني التي أسمعها بالمذياع. هل يعدُّ خطأ أساسا أن أنخرط في البكاء لأشياء عاطفيّة، مثل الأغاني التي أسمعها بالمذياع. هل يعدّ خطأ أساسا أن يحب الإنسان الحبال المفتولة؟ لا أشعر بحميمية مع أي إنسان حتى نأخذ في الحديث عن

نكسون ودناءته. طفلي يشيح بوجهه عني عندما أعطيه أمرا، أعني أمرا بلطف. دعني آخذ نفسا عميقا.

لاردنر : يا إلاهي، ما أمتع هذه الحالة! قصتك تستحق جائزة. إنها أكثر من مشكلة يا سيد- إنها قطعة من الفن.

المريض : ماذا؟ قصتي فن؟

لاردنر : نعم، أنت بشع. ولكنك مهم جدا.

المريض : أتظن ذلك؟

وهكذا.

وقد يتضمن تسجيل ثان ما يأتي:

المريضة : إنّي غاضبة، غاضبة، يا دكتور لاردنر.

لاردنر : لماذا؟

المريضة : لأنني امرأة. فقد قاسيت من الظلم والشر طوال الوقت.

لاردنر : لماذا ؟

المريضة : ظننت أنك تريد أن تعرف ماذا (أصابني).

لاردنر : لقد أخطأت اختيار الطبيب، فهناك في الشارع الخامس على بعد عشرة أبواب تقريبا، يوجد طبيب "ماذا". وهو أغلى بقليل.

المريضة : إنّني غاضبة على الرجال أينما كانوا. لا شيء يشفيني من هذا الحقد.

لاردنر : إنك تبددين نقودك عليّ. فأنا رجل.

المريضة : ولكن بمرور الوقت، قد نتمكن أنا وأنت من إيجاد علاج لي.

لاردنر : حسن، نستطيع أن نبدأ علاجك من الأساس، ونواصل من هناك. ماذا تقولين في كأس من مشروب الدجن الصرف غير الممزوج بالماء وقضيب منتصب ؟ (هنا أصوات عراك بين لاردنر والمريضة.) لقد ضربت يدي المشلولة.

المريضة : أنا... نعم. أردت ذلك. لقد نجحنا معا في الوصول إلى علاج. لقد أنجزت عملك بسرعة. (أصوات سراويل داخليّة تخلع) امتلكني، امتلكني. دعني أعوّضك عن ضربي يدك المشلولة.

والتسجيل الآخر الوحيد الذي أتذكره هو :

المريض : إنها نهاية العالم. إنها المعركة الكبيرة. إنني أقرأ جريدة (التايمز) في قطار الأنفاق، وأفكر في شعبي، اليهود. أفكر في عملي الجيد ورفاهيتي. إن مسألة البترول ستعمل على إزالة إسرائيل في ظرف عشرسنوات. ولن تكون هناك إسرائيل. إن شعبي سيتعرض للاغتصاب والحرق. وأنا أريد أن أحارب. أريد أن أغادر مقاطعة وتشستر وأحارب. أريد أن أحمل السلاح وأدافع عن إسرائيل. كيف بإمكاني أن أحتمل السير في شوارع هذه المدينة، هذه المدينة الصاخبة المربكة، عندما توجد قضايا بمثل هذا الوضوح؟

لاردنر : اللعنة، لا أدري. لماذا لا تستقل أول طائرة غدا صباحا.

وعندما عاد لاردنر إلى بيته في الجنوب، دعاني لتناول مشروب معه في حانة (القضيب الأحمر) القريب من منزله. وهبت عاصفة ذلك المساء جعلت فجأة شهر حزيران(جوان) يونيو يبدو مثل تشرين الأول(أكتوبر) بعد انتهائها. وهناك سألني عمّا إذا كان ينبغي عليه أن يعود إلى كلية الطب لإكمال دراسته أم لا، ثم أسمعني تلك الأشرطة المسجلة.

فقلت: " إن الشيء الوحيد الذي نحن متأكدون منه هو مقدار المال الذي نحتاجه. وهذا ما يمكنني التفكير فيه بجدّ. فلدي زوجة وولدان. وأنا وزوجتي نشرب كثيرا في الأمسيات في حانة (القضيب الأحمر). ونحن سعداء. ويبدو أن القضايا الكبيرة قد فاتتنا. وأنا طبيب أخصائي بالأشعة. أمضي النهار كله في البحث عن الظلال. ولدينا شجرتان من الدردار الصيني في حديقة منزلنا، وكلب سمين نسميه (سدني). وطفلانا جميلان، وأملك أسهما في شركة(شل)".

فقال لاردنر : " أنت على صواب. "

قلت : " في إمكان كل إنسان أن يصبح ملكا إذا أراد ذلك . هذا ما كان يقوله والدي.

وكان قد واجه ظروفا أصعب من ظروفي وظروفك. "

قال لاردنر : "هذا صحيح. "

وآخر ما سمعته عن لاردنر أنه استقل باخرة من نيوأورلينز متجها إلى ريو. ومن هناك سافر على متن باخرة أخرى إلى إسبانيا.

ولا أعرف شيئا آخر عنه.

قـــراءة الجـــريدة

للكاتب : رون كارلسون
ترجمة : علي القاسمـي

عرف الكاتب الأمريكي رون كارلسون Ron Carlson بقصصه اللاذعة القصيرة جدا التي ينتقد فيها أوضاع المجتمع الأمريكي بطريقة تكاد تكون مباشرة. وقد أصدر حتى الآن ثلاث مجموعات قصصية هي : (أخبار العالم) ، 1987 و(خطة ب للطبقة الوسطى) التي اختارتها جريدة نيويورك تايمز من بين أفضل الكتب لعام 1992، و(فندق عدن)، 1997 . كما نشر روايتين إحداهما بعنوان (خيانة ف سكوت فتزجيرالد) والأخرى (المتملصون من أداء الخدمة العسكرية). وكارلسون حاليا أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة ولاية أريزونا، ويعيش هناك مع زوجته وولديه والقصة التي نترجمها هنا نموذج لأقاصيصه.

كل ما أردت أن أفعله هذا الصباح هو قراءة الجريدة. ولكن يجب على أن أنهي الغسيل أولا . الدم يغطي كل شيء فقد قتل (ديوك) وجميع أفراد العائلة الليلة الماضية، باستثنائي واستثناء (تيمي)، على يد سائق سكران، دهسنا بينما كنا في طابور أمام السينما. ليس من السهولة بمكان غسل هذا الدم. معظم الأقمشة يسهل تنظيفها في العادة، على أي حال، ولهذا فإني لم أهتم بقراءة الارشادات المطبوعة بحروف صغيرة على صندوق صابون الغسيل. وهم لم يعودوا يصنعون الصابون الذي يفعل مفعوله في جميع الظروف. ثم أيقظت (تيمي) ليستعد للذهاب الى المدرسة. أكل فطيرتين وانطلق. ولكن حتى قبل أن يبدأ السير في الشارع، وبينما كنت ألتقط الجريدة، كان بإمكاني أن أسمع صراخه هناك. فثمة شخص أخذ يجره الى سيارة داتسون من الموديلات الجديدة، ذات لون بني خفيف، وهي من نوع سيارات الشحن التي كان (ديوك) رحمه الله يعدها دائما سخيفة الشكل. وهكذا عدت الى المنزل والجريدة بيدي. وكان هناك شخص ما عند الباب. وقد تجمّع بعض الناس عند الباب الخلفي، فأدركت أن شيئا غريبا سيقع، وكنت على صواب. فالرجل هو الذي ظهرت صورته في الجريدة والذي هرب من السجن يوم أمس. وكان يريد أن يعرف ما إذا كان بإمكانه أن يدخل المنزل ويغتصبني ويعبث بي قليلا. حسنا، وبعد أن فعل ذلك، كانت قهوتي قد بردت، ولهذا سكبت فنجانا جديدا، وكنت على وشك الجلوس عندما رأيت (دوغلاس) أخي من (ديل) وهو يقود سيارته الى موقف السيارات ولهذا سكبت فنجانين، وبدا (دوغلاس) هذا الصباح أكثر زرقة مما كان عليه قبل أسبوع. وكان لونه قد أخذ يزرق مدة عام تقريبا قبل أن يكتشفوا أن الآجر في داره مصنوع من مادة سامة من الدرجة العاشرة أو ما يشبه ذلك. وكان عليه أن يغطي ذلك الآجر تغطية متقنة أو ينتقل هو وزوجته (ايرين) رحمها الله من الدار ولكنه في هذا الصباح، على الأقل، كان يرتدي قبعة واسعة جدا تغطي حتى كتفيه، وهذا تحسن واضح. وقال لي إنه سمع بما حصل لـ (ديوك) والبنات الثلاث، وسألني : "ما هو الفيلم الذي كنتم ستشاهدونه؟" وكنت لا أستطيع سماعه تماما لأني كنت أنظر الى رجلين وهما يسرقان سيارة (ديوك) الجديدة ويقودانها الى الخلف خارجين بها من الحديقة. وإذا لم ينتبها جيدا فإنهما سيضربان صندوق البريد. لقد تحاشيا الصندوق الآن وانطلقا بالسيارة التي كانت دائما أجمل سيارة فيروزية اللون في العالم. وأضفت قليلا من المسحوق المبيّض الى قهوتي والتفتّ الى أخي الأزرق. كانت عينه اليسرى أسوأ مما كانت عليه من قبل، فهي أكثر انتفاخا واكثر احمرارا هذه الأيام. أنت تعرف أنني كلما حركت هذا المسحوق المبيض بالملعقة فإنه لا يذوب تماما بل يبقى دائما شيء منه طاف على القهوة.

قصة

سعيدة

جون كارول أوتس
ترجمة : علي القاسمي

ويلمس القارىء في ثنايا مؤلفاتها حنينا إلى طفولتها الريفية. ولكنها مضطرة حاليا للعيش في مدينة برنستون في ولاية نيوجرزي، حيث تشغل منصب أستاذة في برنامج الإبداع الأدبي في (جامعة برنستون) الشهيرة، وتساعد زوجها الكاتب ريموند سميث Raymond Smith في إصدار دوريتها (مجلة أونتاريو النقدية Ontario Review) وإدارة مطبعتهما الصغيرة. وفي القصة التي نترجمها هنا نقد مبطن هادئ لطريقة الحياة الأمريكية المطبوعة بالمادية . وتمثل هذه القصة نموذجا لأسلوب هذه الكاتبة الزاخر بتقنيات التضمين والتلميح والإيحاء.

استقلت الطائرة في عطلة عيد الميلاد عائدة إلى منزلها، واستقبلتها في المطار أمها وزوج أمها الجديد. ضمتها أمها

إلى صدرها بحرارة وقالت لها إنها تبدو جميلة، وصافحها زوج أمها الجديد وقال لها نعم، إنها تبدو جميلة بالتأكيد، ورحّب بها. وكان شعر رأسه قد امتد بصورة قاطعة من الجانبين على خديه المتلثتين، وتغير لونه بحيث أصبح أشيب في الجزء السفلي من وجهه . وفي أثناء مصافحته لها شعرت بأن يدها صغيرة ولزجة وأن عظيماتها على وشك أن تتهشم. ضمتها أمها إلى صدرها مرة أخرى، يا إلاهي، إنني سعيدة برؤيتك، وكانت شرايين ذراعيها أغلظ مما تتذكره الفتاة والذراعان أنحف من ذي قبل، ولكن أمها كانت سعيدة، وبإمكانك أن تحس ذلك في جميع كيانها. وكانت مساحيق التجميل على وجهها في لون الخوخ، لون يتدرج بمهارة حتى يصل إلى حنجرتها. ولبست في يدها اليسرى الخاتم الجديد ، ماسة صغيرة لامعة في وسط تويج من الذهب الأبيض .

ولدت الروائية الأمريكية جويس كارول أوتس Joyce Carol Oates في قرية قريبة من بلدة لوكبورت في ولاية نيويورك. وتفتحت موهبتها الأدبية في سن مبكرة إذ شرعت في كتابة رواياتها وهي في الرابعة عشر من عمرها. ودرست الأدب الانجليزي في جامعتي سيراكوز ووسكانسون. وهي كاتبة كثيرة الانتاج، فبالإضافة إلى رواياتها الثماني والعشرين صدرت لها بضعة مجلدات من القصص القصيرة والمقالات والمسرحيات، ممّا أهّلها لقطف عدة جوائز أدبية رفيعة منها (جائزة الكتاب الوطنيّة) المرموقة.

توقفوا لتناول المشروبات في مقهى (إيزي صول) الواقعة على الطريق السيّار، وطلبت الفتاة مشروبا من الصودا مع قليل من الليمون الحامض (ذلك رائع، قالت أمها). أما أمها وزوج أمها الجديد فطلبا مارتيني صرف غير ممزوج بماء، وكان ذلك شرابهما في "حفلة الزفاف" . وتحدثوا وهلة عن دراسة الفتاة وعن خططهما للمستقبل . وعندما أتى ذلك الحديث إلى نهايته، تحدّثوا عن خططهما الخاصة، التخلص من الدار القديمة، وكان ذلك أول المهمات البغيضة ، وشراء

دار أصغر، أحدث ،أو ربما مجرد كراء منزل مؤقت. وقالت أم الفتاة إن ثمة قرية من الشقق الصغيرة على ضفة النهر، سنريك إياها عندما نمربالقرب منها، ثم ابتسمت لشيء ما، وتناولت جرعة من مشروبها المارتيني، وضغطت على ذراع الفتاة ومالت برأسها نحو رأسها ضاحكة، وقالت : والله إن ذاك يسعدني جدا. وجاءت نادلة تلبس بدلة ضيقة من الحرير الأسود وهي تحمل كأسين إضافيتين من المارتيني وصحنا صغيرا من البندق الذي يؤكل مع البيرة . فقال زوج أمها الجديد : شكرا، يا عزيزتي.

لم تكن الفتاة قد تحدثت مع أمها أكثر من مرتين أو ثلاث مرات حول خططها للزواج من جديد، ودائما كان الحديث بالهاتف من مسافة بعيدة ، وظلت أمها تردد : نعم انه أمر مفاجيء في نظرك، ولكن هذا النوع من الأمور هو دائما مفاجئ ، فأنت إما أن تحسي به في الحال أو لا تحسين مطلقا. انتظري وسترين . وكانت الفتاة لا تقول إلا القليل، مهمهمة بـ نعم أولا أدري ، أو أفترض ذلك . وقالت أمها بصوت أجش إنه يجعلني أشعر بالرغبة في الحياة مرة أخرى، تعرفين ، إنني أحس بنفسي امرأة من جديد. وكانت الفتاة محرجة جدا بحيث إنها لم تستطع الاجابة، فقالت : ما دمت سعيدة .

والآن قاربت الساعة الثامنة والنصف، وأخذت الفتاة تشعر بالدوار بسبب الجوع، ولكن أمها وزوج أمها الجديد مازالا يتناولان الكأس الثالثة من مشروبهما . وكان مقهى (إيزي صول) يقدم وصلات ترفيهية، كان هناك بالأول عازف على البيانو يعزف موسيقى خفيفة من ألحان هواغي كارميكائيل المختارة، ثم تظهر مغنية سوداء ترتدي فستانا موشى ينفتح عند الرقبة على شكل Vوبعد ذلك تأتي ممثلة كوميديّة في حوالي السادسة والعشرين من عمرها ، ذات وجه شديد النحول بارز العظام ويخلو من مساحيق التجميل، وشعرها مقصوص على طريقة (البونك)، ينتصب إلى الأعلى بفعل الشمع اللاّصق، وترتدي بدلة رياضيّة من الجلد الاصطناعي ، وكانت تقف مثل عارضات الأزياء مبرزة صدرها إلى الأمام ومحولة وجهها الخالي من أي تعبير إلى جنب، وهي تتمتم بكلمات وكأنها تفكر بصوت مسموع : وكأن رؤساء العمل سمعوا ما لا ينبغي سماعه ، وأعظم شيء بخصوص إجراء عمليّة الاجهاض في الصباح الباكر هو، كما تعلمين، أنك تمضين بقية النهار وكأنك تتسلقين جبلا، صحيح؟ هنالك حوالي ست نساء في حمام، نساء شاذات جنسيا في حوض حمام حار ينخرطن في لعبة جديدة تسمى (الفتحات الموسيقية) أخذت تنتشر مؤخرا في نيوجرزي . لماذا لا يضحك أحد منكم؟

كانت الكلمات تتوالى بسرعة في فم الممثلة منطوقة بصورة سيئة بحيث لا تستطيع الفتاة متابعتها واستيعابها، ولكن يبدو أن أمها وزوج أمها الجديد يستطيعان سماعها . وعلي أي حال، فهما يضحكان ، على الرغم من أن زوج أمها الجديد اعترف بعد ذلك بأنه لا يقر استعمال اللغة البذيئة وخروجها من شفاه النساء أيّا كنّ.

وتوقفوا لتناول طعام العشاء في مطعم آسيوي على عشرة أميال من موقف الأداء على الطريق السيار بين نيويورك ونيوجرزي ، فقد أوضحت أمها أنه لا يوجد أي شيء طيب في المنزل ليؤكل، وأيضا فالوقت متأخر ، أليس كذلك؟ وغدا ستتولى طهي عشاء فاخر، ألست موافقة، يا عزيزتي ؟ وكانت قد اختلفت مع زوجها حول تناول العشاء قبل موقف الأداء أو بعده مباشرة ، ولكن أثناء العشاء كانا مسرورين، ويضحكان كثيرا ، ويشبكان يديهما في الفترات بين طبق وآخر ، ويشرب أحدهما من مشروب الآخر، وهما مشروبان استوائيان موضوعان في كأسين طويلتين مغطيتي الحافتين بالسكر. والله إنني مجنون بتلك المرأة، قالها زوج أمها الجديد عندما ذهبت أمها إلى غرفة التجميل ، إن أمك سيدة من مستوى رفيع. وقرّب كرسيه الخيزران منها، وأحاط كتفيها بذراعه الدافئة المكتنزة باللحم .

وقال ليس هنالك في العالم شيء أغلى بالنسبة لي من تلك السيدة، أريدك أن تعرفي ذلك، فقالت الفتاة نعم أعرف ذلك، فقال زوج أمها الجديد بصوت حاد يقرب من الدموع، تماما يا عزيزتي : أنت تعرفين ذلك .



قصة

لـــقاء

للكاتب : جون شيفر

ترجمة : علي القاسمي

(على الرغم من أن جون شيفر John Cheever لم يدرس في أي جامعة من الجامعات، فإنه علّم فن الكتابة الإبداعية في عدد من الجامعات الأمريكية . ولد جون شيفر في مدينة كوينسي في ولاية ماساشوستس عام 1912 ،ومرت حياته بسلسلة من المآسي.

كان أبوه يملك معملا للأحذية ولكنه فقده في الأزمة الاقتصادية عام 1929. فانقطع جون عن الدراسة وعمره سبعة عشر عاما بعدما فصلته المدرسة بسبب ضبطه وهو يدخن. وخلال الحرب العالمية الثانية سيق إلى الخدمة العسكرية الإجبارية. وعندما كان يدرّس في جامعة بوسطن عام 1974– 1975، أصيب بالإكتئاب وأدمن على الشراب ممّا استدعى إدخاله لمدة شهر في مصحة للعلاج.

وقد انعكست خبراته الأليمة تلك في أعماله الأدبية التي تعكس كذلك رؤيته للطبقة البرجوازية العليا في ضواحي المدن الأمريكية في شرق الولايات المتحدة الأمريكية خاصة مدينة نيويورك، وهي رؤية يتراوح التعبير عنها بين السخرية المحبّبة والهجاء اللاذع. وقد هدم شيفر، في قصصه، الأسوار التي كانت قائمة بين الأنواع الأدبية وزاوج بينها وبين الأنواع الثقافية، فاستهوت أعماله أصنافا مختلفة من القراء. ألّف جون شيفر أربع روايات جيدة، وعددا كبيرا من القصص القصيرة كان ينشرها في أمهات الدوريات الأمريكية ثم ضمها في سبع مجموعات صدر أولها بعنوان (الطريقة التي يحيا بها بعض الناس) عام 1943وآخرها (قصص جون شيفر) عام 1978 التي حازت على جائزة البولتزر، وهي أرفع جائزة أدبية أمريكية، عام 1989وبعد أربع سنوات من ذلك التاريخ توفي بالسرطان في مدينة نيويورك مخلفا وراءه أرملة وثلاثة أولاد .

كانت آخر مرة رأيت فيها والدي في محطة القطار المركزية الكبرى. كنت سأذهب من منزل جدي في أدرونداك إلى الكوخ الذي استأجرته أمي على شاطئ البحر، فكتبت إلى والدي بأنني سأكون في نيويورك لمدة ساعة ونصف، وهي المدة التي سأمضيها في المحطة في انتظار تبديل القطار، وسألته ما إذا كان بالإمكان أن نتناول طعام الغداء معا في تلك الفترة. فكتبت إليّ كاتبته قائلة إنه سيقابلني في مكتب الإرشادات في المحطة عند الزوال.

وفي الساعة الثانية عشرة بالظبط رأيته قادما في الزحام. كان غريبا عليّ - فقد طلقته أمي قبل ثلاث سنوات، ولم ألتق به منذ ذلك الحين- ولكن حالما رأيته شعرت بأنه والدي، دمي ولحمي، مستقبلي ومصيري. وأحسست بأنني عندما أكبر سأكون شبيها به، وعليّ أن أسير في حياتي على خطاه . لقد كان رجلا فارع الطول وسيم الوجه، وكنت سعيدا جدا برؤيته مرة أخرى. ربت على كتفي وصافحني قائلا:

"أهلا، شارلي! أهلا، يا فتى! أود أن أصطحبك إلى نادي ، ولكنه في منطقة ألستين، ولما كان عليك أن تستقل قطارا مبكرا، أظن أنه من الأفضل أن نأكل شيئا في مكان قريب من هنا. "

وطوقني بذراعه، فاستنشقت رائحة والدي بنفس الطريقة التي تشم بها أمي وردة من الورود . وكانت رائحته مزيجا من الويسكي، ورغوة حلاقة الذقن، ودهان تلميع الحذاء، والصوف، ورائحة الرجل الناضج. وتمنيت لو رآنا أحد ما ونحن معا . وتمنيت أن تلتقط صورة لنا، فقد أردت توثيقا من نوع ما للقائنا ذاك.

خرجنا من المحطة واتجهنا إلى شارع فرعي ودخلنا مطعما هناك. كان الوقت مازال مبكرا، وكان المحل فارغا، والساقي يتخاصم مع عامل من عمال تسليم البضائع، ووقف بجوار باب المطبخ نادل عجوز يرتدي سترة حمراء. جلسنا ونادى والدي النادل بصوت عال صائحا:

-"يا ولد ! يا نادل! أنت يامن هناك!" وبدا صخبه في المطعم الخالي لا محل له.

وصرخ قائلا: "هل بإمكاننا أن نحظى بالخدمة هنا؟!" - طق طق- وصفّق بيديه، فجلب ذلك انتباه النادل اليه، فجرجر رجليه صوب طاولتنا، وسأل:

-" هل كنت تصفّق بيديك لي؟"

فقال والدي: "اهدأ، اهدأ، أيها النادل! إذا لم يكن كثيرا أن نطلب منك - إذا لم يكن ما سنطلبه يتعدى حدود الواجب، فنحن نرغب في كأسين من مشروب (بيفيتر جبسون)."

فقال النادل: " لا أحب أن ينادى عليّ بالتصفيق."

فقال والدي : "كان يجب عليّ أن أجلب معي صفارتي. فلدي صفارة يسمعها النّدل كبار السن. والآن، اخرج أوراقك وقلمك الصغير. وحاول أن تدون ما أقوله لك بصورة صحيحة : مشروبين من نوع (بيفيتر جبسون). أعد بعدي : بيفيتر جبسون."

فقال النادل بهدوء: "أعتقد أنه من الأفضل أن تذهب إلى مكان آخر."

قال والدي: " هذا من أروع الإقتراحات التي سمعتها في حياتي. انهض، يا شارلي، ولنخرج من هنا."

وتبعت والدي خارجين من ذلك المطعم، ودخلنا مطعما آخر. ولم يكن والدي صاخبا هذه المرة. وجاءنا المشروبان. وسألني والدي عن نتائج موسم لعبة البيسبول. ثم ضرب حافة كأسه بسكين وأخذ يصرخ مرة أخرى:

-"يا ولد، يا نادل، يا أنت ، هل تسمح لنا بازعاجك بطلب كأسين آخرين من نفس المشروب."

فسأله النادل: " وكم عمر الفتى؟"

فقال والدي : "هذا ليس من شأنك ، اللعنة."

قال النادل: "حسنا، لدي خبر لك . لدي خبر شائق جدا لك، وهو أن هذا المطعم ليس المطعم الوحيد في نيويورك، فقد فتحوا مطعما آخر عند زاوية الشارع. انهض، يا شارلي."

وأدّى الفاتورة، وتبعته خارجين من ذلك المطعم إلى مطعم آخر. وهنا كان النّدل يلبسون سترات أرجوانية مثل سترات الصيد، وعلّقت على الحيطان كثير من معدات ركوب الخيل . وجلسنا، ثم راح والدي يصرخ مرة أخرى:

-" يا سيد كلاب الصيد . واو واو، وما إلى ذلك. نريد شيئا قليلا على شكل فنجان الركاب، أي كأسين من (بسون بيفيتر)."

فسأله النادل مبتسما : " اثنين من (بيسون بيفيتر)؟"

فقال والدي غاضبا : " تعرف تماما ما أريد . أريد كأسين من (بيفيتر جبسون)، واجلبهما بسرعة. لقد تغيرت الأمور في انجلترا القديمة الجميلة، هكذا أخبرني صديقي الدوق. فلنر ما تنتجه انجلترا على شكل كوكتيل ."

فقال النادل: " هذه ليست انجلترا."

قال والدي: " لا تجادلني. فقط افعل ما أمرت به ."

قال النادل: " ظننت أنك تود أن تعرف أين أنت."

قال والدي: " إذا كان هنالك شيء وحيد لا أستطيع أن أطيقه فهو الخادم الوقح. انهض، يا شارلي."

وكان المطعم الرابع الذي ذهبا إليه إيطاليا. فأخذ والدي يقول بالايطالية:

-"أيها النادل الطيب، هات لنا من فضلك كأسين من الكوكتيل الأمريكي القوي ، القوي مع كثير من الجبن وقليل من النبيذ الأبيض".

فقال النادل: "أنا لا أفهم الايطالية ."

فردّ والدي قائلا : "آه دعك من هذا ! أنت تفهم الايطالية، وأنت تعرف ذلك جيدا."

ثم أضاف بالايطالية" اثنين من الكوكتيل الأمريكي، في الحال.

وغادرنا النادل وذهب إلى رئيسه الذي جاء إلى طاولتنا وقال :

-"آسف يا سيدي ، ولكن هذه الطاولة محجوزة.

قال والدي :حسنا، خذنا إلى طاولة أخرى.

فأجاب رئيس النّدل : " جميع الطاولات محجوزة."

قال والدي: " فهمت، إنك لا ترغب في استضافتنا، أليس كذلك ؟ حسنا، اذهب إلى الجحيم"، "وأضاف بالايطالية " إلى الجحيم "، "هيا بنا، يا شارلي!"

قلت: " ينبغي عليّ أن ألحق بقطاري."

فقال والدي: "آسف، يا ولدي ، آسف جدا."

وطوقني بذراعه وضمني إليه وقال: " سأمشي معك إلى المحطة. لو كان فقط لدينا فسحة من الوقت لأخذتك إلى ناديي."

قلت: " لا بأس، يا بابا."

قال: " سأشتري لك جريدة . سأشتري لك جريدة تقرؤها في القطار."

وذهب إلى كشك الجرائد وقال : " أيها السيد اللطيف! هل تسمح أريحيّتك بإكرامي بإحدى جرائدك المسائية اللعينة التافهة ذات العشرة سنتات؟ هل أبالغ كثيرا إذا طلبت منك أن تبيعني إحدى جرائدك الصفراء المقززة ؟"

قلت: " يجب عليّ أن أذهب، يا بابا، فقد تأخرت."

فقال: "الآن انتظر لحظة فقط، يا ولدي ! انتظر لحظة فقط، أريد أن أسخر من هذا الشخص."

قلت: " مع السلامة، يا بابا!"

ونزلت السّلم وركبت قطاري، وكانت تلك آخر مرة رأيت فيها والدي .

الــدار المجــاورة

توبياز وولف

يعدّ توبياز وولف Tobias Wolff من أشهر كتاب القصة القصيرة ومروجيها المعاصرين باللغة الإنجليزية. ولد توبياز وولف في ولاية ألباما جنوبي الولايات المتحدة عام 1945، وترعرع في ولاية واشنطن شمالي البلاد. وتضم كتبه مجموعتين قصصيتين: (صيادون في الجليد) و(العودة الى العالم). ويعيش توبياز وولف حاليا مع زوجته كاترين وابنيه في ولاية نيويورك حيث يدرّس الأدب الإنجليزي في جامعة سيراكيوز. والقصة التي نترجمها هنا تمثل نموذجا من أسلوبه وتقنياته في كتابة القصة القصيرة.

***

أستيقظ خائفا. زوجتي جالسة على طرف فراشي وهي تهزني، وتقول: "إنهم يفعلونها مرة ثانية."

أتجه الى الشباك. جميع مصابيحهم مضاءة، في كلا الطابقين العلوي والسفلي، كما لو كان لديهم نقود فائضة لإحراقها. الزوج يصرخ، والزوجة ترد مولولة، والكلب ينبح. ثم وهلة صمت قصيرة، ثم يبكي الطفل المسكين.

وتقول زوجتي: "الأفضل ألا تقف هناك، فقد يرونك".

وأقول: "سأهاتف الشرطة". وأنا أعلم أنها لن تدعني أفعل ذلك.

وتقول: "لا تفعل" فهي تخاف أن يدسوا السم لقطتنا إذا شكوناهم.

الرجل في الدار المجاورة ما يزال يصرخ، ولكنني لا أستطيع أن أتبين ما يقول بسبب نباح الكلب وبكاء الطفل. والمرأة تضحك دون أن تعني ذلك: "ها! ها! ها!" وفجأة تطلق صرخة حادة. ثم يخلد كل شيء الى الهدوء.

وتقول زوجتي: "إنه يضربها أشعر بالضبط كما لو كان يضربني".

وينخرط الطفل في الدار المجاورة في نحيب طويل، ويستأنف الكلب نباحه، ويخرج الرجل من الدار الى موقف السيارة صافقا الباب خلفه.

وتقول زوجتي: "احذر!" وتعود الى فراشها وتسحب الغطاء عليها حتى رقبتها.

ويهمهم الرجل لنفسه، ويحاول فتح أزرار سرواله الأمامية. وأخيرا يتمكن من فتحها ويمشي الى سياج دارنا، وهو سياج خشبي أبيض اللون ومزخرف أكثر من أي شيء آخر ولكنه لا يمكن أن يصد أحدا فقد أقمته بنفسي، وغرست شجيرات زهر العسل والبوغنفيليا على امتداده.

وتقول زوجتي: "ما الذي يفعله؟"

وأقول لها: "أش!"

يتكئ على السياج بيد واحدة، وباليد الثانية يتبول على الزهور، ويمشي على طول السياج وهو يفعل ذلك، دون أن تفوته زهرة من الزهور. وعندما ينتهي يقفل أزرار سرواله، ويعود الى منزله مارا بموقف السيارة. ويوشك على الانزلاق والسقوط على الممر المغطى بالحصى ولكنه يمسك نفسه ويطلق اللعنات ويدخل داره، صافقا الباب مرة أخرى.

وعندما أتلفت حولي أجد زوجتي منحنية نحوي وهي تنظر إليّ، وترفع حاجبيها، وتقول: "أرجو ألا يكون فعلها

ثانية؟"

وأهزّ رأسي موافقا.

- "بسبب وجوده ووجود الكلب يصبح نمو أي نبات في حديقتنا إحدى العجائب".

وأفضل أن أتحدث عن شيء آخر، فالتفكير بمصير الزهور يصيبني بالإحباط وفي الدار المجاورة تأخذ المرأة في الصراخ. فأقول: "استمعي لهذا!"

وتقول زوجتي: "كنت أشعر بالأسف من أجلها، ولكن لم أعد كذلك، ليس بعد ما حدث في الشهر الماضي."

وأقول: "وأنا أيضا" في حين أحاول أن أتذكر ما الذي حدث في الشهر الماضي وجعل زوجتي لا تشعر بالأسف من أجل المرأة التي تقطن الدار المجاورة. فأنا لا أشعر بالأسف من أجلها الآن، ولكني لم أشعر بذلك مطلقا من قبل، فهي تصرخ بأشياء مثل: "ظننت أنني قلت لك أن تبقى في فراشك" والطفل المسكين لما يتعلم الكلام بعد.

أما مظهرها فأحسب أنه يمكنك القول بأنها جميلة. ولكنه جمال لا يدوم، فليس لها هيكل عظمي جيد، وتبدو طرية كما لو أنها لا تأكل من الطعام سوى فطائر الحلوى والحليب، بشرتها بيضاء والطفل يشبهها، فليس من المتوقع أن يشبه أباه الأسمر والكث الشعر، حتى عندما يرتدي قميصه يمكنك أن تدرك أن على ظهره وكتفيه شعر كث طويل مثل شعر كلب من نوع الأرديل.

والآن أخذوا كلهم في الصراخ دفعة واحدة، إضافة الى أنهم أطلقوا جهاز التسجيل وفيه أغنية فرقة غنائية من تلك الفرق، وأقول: "إنني أشعر بالأسف من أجل الطفل."

وتضع زوجتي يديها على أذنيها وتقول: "لا أستطيع أن أحتمل دقيقة من ذلك" وترفع يديها عن أذنيها" ربما هنالك شيء في التلفزيون." وتنهض قائلة: "انظر من هناك في برنامج جوني كارسون."

وأفتح التلفزيون، وكان مكان التلفزيون في المكتبة عادة ولكنني نقلته الى غرفة النوم قبل بضع سنوات عندما مرضت زوجتي، وكنت أعتني بها بنفسي وأعدّ الوجبات وكل شيء، واستطعت أن أتعلم تغيير ملاءات زوجتي في الفراش وكنت أنوي دائما أن أعيد التلفزيون الى المكتبة بعد أن شفيت، ولكني لم أفعل ذلك لحد الآن، وهكذا فهو منصوب حاليا بين سريرينا على طاولة صغيرة صنعتها بنفسي، وفي التلفزيون ترى مقدم البرنامج جوني كارسون يقول شيئا ما للممثل سامي ديفيز، في حين أن أد مكماهون يضحك وهو منحن. انه دائما طلق المحيا. وإذا كنت ستقوم برحلة فإن أسوأ شيء تفعله هو اصطحابك مكموهون.

وتريد زوجتي أن تعرف ما هنالك من برامج تلفزيونية في المحطات الأخرى، فأقرأ: "فيلم الدورادو"، وهو حكاية مغامرات متسارعة لمجموعة من المواطنين وهم يبحثون عن مدينة أسطورية من الذهب. وثمة نجمتان ونصف النجمة بجانب اسم الفيلم (دلالة على أنه جيد).

وتسأل زوجتي: "مواطنو أية دولة؟"

- لا يذكر ذلك.

وأخيرا نشاهد الفيلم. يأتي رجل أعمى الى بلدة صغيرة ويقول إنه كان في مدينة الدورادو، وإنه سيقود فرقة استكشافية إليها مقابل حصة من الغنائم. ليس بمقدوره أن يرى، ولكنه سيخبرهم بمعالم الطريق عندما يمتطون الجياد ذاهبين إليها. يهزأ الناس به في البداية، ولكن في نهاية الأمر يجتمع جميع وجهاء المواطنين ويقررون أن يجربوا حظهم. وحالما ينطلقون يهاجمهم الهنود الحمر من قبيلة الأباش، فيريد بعضهم الرجوع، ولكنهم في كل مرة يتأهبون للعودة يخبرهم الرجل الأعمى بمعلم آخر من معالم الطريق، ولهذا يواصلون السير.

ويجن جنون المرأة في الدار المجاورة. وتأخذ في التفوه بأشياء لا ينبغي لأي فرد أن يقولها لشخص آخر، مما يثير قلق زوجتي. وتنظر إليّ وتقول: "هل أستطيع أن آتي إلى سريرك لمجرد الرفقة؟

فأرفع الأغطية وتندس زوجتي في فراشي. والسرير كاف لشخص واحد، ولكن مع وجودنا معا فيه يصبح ضيقا. والآن ننطرح على جنبينا وأنا الى الخلف، لا أنوي أن أفعل شيئا، ولكن قبل أن أبدأ أضع ذراعي حول زوجتي أحرك يديّ الى الأعلى على المرتفعات ثم إلى الأسفل عبر المنخفضات باتجاه الجنوب.

وتقول: "بلا جغرافية، ليس هذه الليلة."

وأقول: آسف.

-" ألا أستطيع أن أجلس معك فقط؟"

-"لننس ذلك قلت لك آسف"

يعبر المواطنون الصحراء. ومؤونتهم من الماء على وشك النفاد، وشفاههم تتشقق، وعلى الرغم من تحذيرات الرجل الأعمى فإن أحدهم يشرب من بئر مسمومة ويموت بشكل فظيع وبينما هم متحلقون حول النار في مخيمهم تلك الليلة، يأخذ الباقون منهم في الشجار. ويقول أحدهم: "ليست هذه الأرض مناسبة للرجل الأبيض. وإذا سألتموني فأنا أقول لكم إنه لم يصل أحد من قبل الى هذه الأرض."

ولكن الرجل الأعمى يصف سبيكة ذهب كبيرة جدا وخالصة جدا لدرجة أنها تحرق عينيك إذا نظرت إليها مباشرة. ويقول: "ينبغي أن أعرف." وعندما ينتهي من كلامه يطبق الصمت على المواطنين. وينسلّون واحدا واحدا ليضطجعوا على فرشهم. ويضعون أيديهم خلف رؤوسهم ويحدقون في النجوم. ويعوي ذئب البراري.

وعند سماع ذئب البراري، أتذكر لماذا توقفت زوجتي عن الشعور بالأسف من أجل المرأة التي تقطن الدار المجاورة. لقد كان ذلك مساء يوم الاثنين، قبل شهر تقريبا، بعيد عودتي من عملي الى المنزل. كان الرجل في الدار المجاورة قد شرع بضرب الكلب، ولا أعني أنه يضربه مرة أو مرتين فقط. كان يضربه واستمر في ضربه حتى لم يعد في استطاعة الكلب أن ينبح، وكان بإمكانك أن تسمع صوت ذلك المخلوق المسكين ينكسر ويتلاشى، وأخيرا توقف الضرب. ثم وبعد بضع دقائق، سمعت زوجتي تتأوه: آه" فذهبت الى المطبخ لأعرف ما حدث لها. كانت واقفة بجانب الشباك الذي يطل على مطبخ الدار المجاورة. وكان الرجل قد جعل زوجته تتكئ بظهرها على الثلاجة، وقد وضع ركبته بين ساقيها ووضعت ركبتها بين ساقيه، وهما يتبدلان القبل بنهم حقيقي، وليس بشفاههما فقط وإنما كان وجه أحدهما يتحرك جيئة وذهابا نحو الآخر. ولم تتمكن زوجتي من الكلام مدة ساعتين بعد ذلك. وقالت لاحقا إنها لن تهدر عطفها على تلك المرأة مرة أخرى.

يسود الهدوء هناك. ويغلب النوم زوجتي وكذلك ذراعي التي تحت رأسها. أسحب ذراعي برفق، وآخذ ببسط أصابعي وقبضها، وأنا أفكر ما إذا كان يجب إيقاظها فأنا أحب أن أنام في سريري وحدي، ولا متسع فيه لكلينا. وأخيرا أقرر أنه لاضرر في أن نتبادل الأماكن ليلة واحدة، فأنام في سريرها.

أنهض وأمضي بعض الوقت في العناية بالنباتات وسقيها ونقل بعضها الى الشباك وإعادة بعضها الآخر الى مكانها. وأقلم سيقان النباتات التي أخذت تطول وأضع ما أقطعه في كأس ماء ثم أرتبه على قاعدة النافذة. جميع المصابيح مطفأة في الدار المجاورة ما عدا المصباح الذي في شباك غرفة النوم. أفكر في الحياة التي يعيشونها، وكيف تستمر وتستمر حتى تبدو مثل الحياة التي قدر لهم أن يعيشوها. يردد كل واحد منا دائما أن للكائنات البشرية قدرة عجيبة على التكيف، ولكنني لا أعرف الحقيقة. أخبرني أحد أصدقائي أنه يمكنك أن ترى في حي كامل من أحياء أمستردام في هولندة نساء جالسات في شبابيك غرفهن ينتظرن فإذا أردت إحداهن ما عليك إلا أن تدخل وتدفع. وهذا لا يشكل منظرا غريبا بالنسبة للناس الذين يعيشون في هولندة. وفي إسطنبول بتركيا، رأى أحد أصدقائي رجلا يمشي في الشارع وهو يحمل بيانو كبيرا على ظهره. وكان الناس يتحاشونه عند مرورهم به ويواصلون سيرهم وكأنه شيء طبيعي. إننا نتعود عل أمور غريبة فتبدو طبيعية بعد أن نتعود عليها.

أطفئ التلفزيون وآوي الى فراش زوجتي وتنبعث من الملاءات رائحة قوية حلوة تصيبني بالدوار في البداية، ولكنني أرتاح إليها بعد ذلك فهي تذكرني بعبير زهور الغردينيا.

ويعود السبب في عدم مشاهدتي لبقية الفيلم الى أنني لا أستطيع أن أرى كيف سينتهي. سيقتل المواطنون بعضهم بعضا حتى آخر فرد فيهم، ومن المحتمل أن يتم ذلك على بعد عشرة أقدام فقط من مدينة الذهب الأسطورية، وسيتعثر الرجل الأعمى في طريقه وحيدا، غير مدرك أنه تمكن من العودة الى مينة الدورادو.

أستطيع أن أكتب فيلما أفضل من ذلك. وسيكون فيلمي عن مجموعة من المستكشفين، من الرجال والنساء، الذين يخلفون وراءهم بيوتهم وأعمالهم وأسرهم وكل شيء ألفوه. يركبون البحر، ثم تتحطم سفينتهم على شاطئ جزيرة ليست مذكورة في خرائطهم. يغرق أحدهم، ويهاجم وحش فردا آخر منهم ويأكله ولكن الباقين منهم يريدون الاستمرار. فيخوضون في نهر ويقطعون أصقاعا شاسعة يغطيها الجليد مستخدمين مزلجة تجرها الكلاب. وتستغرق الرحلة الاستكشافية شهورا. وفي تلك الاصقاع الجليدية ينفد طعامهم، ولفترة يبدو وكأنهم سيقضون على بعضهم البعض، ولكنهم لا يفعلون وأخيرا يحلون مشكلتهم بأكل الكلاب. وهذا هو الجانب الحزين من الفيلم.

وفي النهاية نشاهد المستكشفين نائمين في حقل تملؤه الزهور البيضاء وقد غطت أجسامهم الورود المخضلة بالندى، وريش اليمام، والياسمين البري، والنجوم اللامعة، وأنفاس طفل، ونبات العليق الجميل الأزهار، وقوس قزح، ونبتات الفيجة- تغطي أجسامهم بأكملها حتى تجعلها تبدو بيضاء بحيث لا يمكنك أن تميز أحدهم عن الآخر، الرجل من المرأة، والمرأة من الرجل. وتشرق الشمس، فيقفون ويرفعون أذرعهم مثل أشجار بيضاء في أرض لم تطأها قدم إنسان من قبل.

الفتاة صاحبة القرد

ليونارد ميخائيل

لا يحظى ليونارد ميخائيل Leonard Michaels بالشهرة في الولايات المتحدة، ولا ينال اهتمام وسائل الإعلام الأمريكية، فهو كاتب مقل لم ينشر سوى كتاب واحد بعنوان (لقطة) يشتمل على تأملاته في القطط، ومجموعة قصصية واحدة بعنوان (الاحساس بالأشياء)، ومذكراته بعنوان (من الذاكرة) التي نشرت مؤخرا عام 1999 وقد يعود السبب في قلة انتاجه الى انشغاله بزيجاته الثلاث الفاشلة، والعناية بأطفاله، وتنقله الدائم بين كاليفورنيا وايطاليا. ومع ذلك فنحن نعده كاتبا موهوبا، يطوّر أحداث قصصه بصبر وعناية، ويرسم شخوصها بمهارة وحذق، وينثر آراءه التي تدعمها ثقافة عميقة، بين ثنايا عباراته بصورة خفية. والقصة التي نترجمها له هنا صدرت في كتاب (أحسن القصص القصيرة الأمريكية) لعام 1997 ويقول ميخائيل عنها انه زاوج فيها بين طلاق أحد أصدقائه وبين ما روته له صديقة قديمة عن احترافها الدعارة مدة سنة كاملة.

في ربيع السنة التي أعقبت طلاق بيرد، وبينما كان مسافرا وحده في ألمانيا، وقع في غرام مومس شابة اسمها انجر وألغى كل خططه المتعلقة بمواصلة السفر. وأمضيا يومين كاملين معا معظمهما في غرفة بيرد. وكان يأخذها الى المطاعم أوقات الغداء والعشاء. وفي اليوم الثالث قالت إنجر لبيرد إنها بحاجة الى استراحة. كان لها حياتها الخاصة قبل وصول بيرد. ولم يعد لديها الآن سوى بيرد. وذكّرته بأن المدينة مشهورة بكاتدرائيتها وحديقة الحيوان. "يجب أن تذهب وتشاهد هنالك ما يرى في هذه المدينة أكثر من إنجر ستوتر." اضافة الى أنها أهملت أشغال البيت، وتخلفت عن موعد طبيب الاسنان، وفاتتها كذلك بعض الدروس التي تنظم في المتحف المحلي في ترميم الورق.

وعندما ذكرت الدروس، فكر بيرد في إظهار اهتمامه بها، وتوجيه بعض الأسئلة عن ترميم الورق، ولكنه لم يكن مهتما حقا. فقال: "يمكنك أن تتخلفي عن بعض الدروس الأخرى"، وكان صوته كئيبا. وأحس بالأسف لما قاله، غير أنه شعر بأنه على حق، لأنها جرحت أحاسيسه. فقد أنفق كثيرا من المال عليها، ويستحق منها معاملة أفضل. صحيح أنه لم يكن جزءا من حياتها، ولكنه ألغى خططه من أجلها، وأنه لن يبقى معها الى الأبد. وما كان لها أن تذكره بالكتدرائية وحديقة الحيوان. فهذه الأشياء مبينة في خط سير الرحلة الذي أصدرته له وكالة الأسفار في سان فرنسيسكو. ولديه أيضا دليل المدينة السياحي.

كان بيرد، في حقيقة الأمر، قد عزم على القيام بجولات كثيرة في المدينة ولكن بعد لحظات من وصوله الى الفندق، سمع طرقا على الباب، وحسب أن الطارق أحد عمال الفندق أو خادمة تنظيف الغرف، ولكنه رأى تلك الفتاة. اعتذرت له كثيرا وبدت حزينة. فقد أخطأت الغرفة. ولكن بيرد كان مسرورا، وليس مخدوعا، ودعاها الى الدخول.

والآن، في مساء اليوم الثالث، قال بيرد: "لا أريد أن أسمع عن أشغالك المنزلية ولا عن دروسك." سيضاعف لها الأجر.

لم يكن بيرد غنيا. ولكنه ورث مالا. وكان الإرث كافيا للإنفاق بشيء من اليسر، إن لم يكن بنوع من البذخ. فترك عمله في الانتاج التلفزيوني في سان فرنسيسكو، وذهب الى وكالة الأسفار، وكانت تلك الرحلة تكلفه كثيرا، بيد أنه عندما التقى إنجر ووقع في غرامها، تأكد له أنه يحصل على مقابل

ذلك المال الى أن قالت له: "من فضلك لا تقل لي ما يمكن أن أفعل وما لا يمكن أن أفعل. فليست المسألة مسألة مال أو أجر."

كانت ملاحظتها غير منسجمة مع مهنتها، على الرغم من كونها مازالت شابة، وشبه محترفة فقط، ولكن طريقة تلفظها لكلمة "يمكن"، تماما كما تلفظها بيرد، هي التي أزعجته. فقد أحسّ بنوع من العداء في محاكاتها له، وخشي أن يكون قد استهان بإنجر، أو ربما آثار فيها كراهية لشخصه، لا يمكن تداركها.

لقد عبّر عن مشاعره فقط، وكان مخلصا، ومع ذلك فإنه أساء إليها بطريقة ما. بل حتى إنه لم يدرك وجه الإساءة في ما قاله. والأدهى من ذلك، أنه كان يخشى أن يقيم مع إنجر نفس العلاقات التي كانت له مع زوجته السابقة. ففي خلال خمس وعشرين سنة من الزواج، كانت زوجته تنفجر عدة مرات في نوبات من الغضب الخارق بسبب أتفه الملاحظات التي يبديها. ولم يستطع بيرد أن يحدد الشيء الذي يثير غضبها. والآن، وهو في بلد آخر، ومغرم بامرأة أخرى- مومس، ولا أقل من ذلك- يقع في نفس التعاسة التي طلقها.

وتبين له أنه كلما ازدادت الأمور تغيرا بقيت في الحقيقة على حالها.

لم تكن إنجر تعلم شيئا عن زواج بيرد، ولكنها كانت قد سمعت أنه إذا حدث أن تعلق بعض الزبائن بالمومس، فإن من الصعب التخلص منه، وكان بيرد زبونها الخامس فقط وما كدرها على وجه الخصوص أنها أزعجت بيرد أكثر مما توقعت.

كان يبدو عليه أنه فقد صوابه، إذ أخذ يصرخ في المطعم المزدحم: "سأدفع الضعف." ويضرب بقبضته على الطاولة، يا للفضيحة! ماذا يظن نادل المطعم؟ وشعرت بشيء من الخوف، فقالت: "أنت رجل لطيف، وكريم جدا. وهناك العديد من النساء في ألمانيا على استعداد للذهاب معك بلا مقابل".

-ولكني أفضل أن أدفع لك أنت ألا تستطيعين أن تفهمي؟

فهمت، ولكنها هزت رأسها نافية، مستغربة ولائمة في الوقت نفسه، وقالت: "أفهم أنك تفرط في إطلاق العنان لرغباتك. لو كنت مثلك لسرعان ما أصبحت مستهترة. ولصارت حياتي مضطربة. ولأمسيت أطعم قردي فتات المائدة وفضلاتها بدلا من إعطائه طعام القرود، لان ذلك يسرني وهكذا سيتوجب على القرد أن يتوسل بي في كل مرة أجلس الى المائدة لأتعشى. وسيكون الأمر سيئا بالنسبة لي وله."

- أنا لست قردك.

- تظن أنك أكثر تعقيدا منه.

كان بيرد على وشك أن يبتسم، ولكنه أدرك أن إنجر لم تكن تروي نكتة، فكلامها مباشر وبسيط بصورة عميقة. ولكن بيرد لم يكن متأكدا مما تعنيه، ربما كانت تطرح سؤالا، ولكن يبدو أنها تجد حقا في بيرد ما تجده في قردها، كما لو كانت جميع المخلوقات الحية متساوية. وهكذا جعلته يخوض في فكر القديس فرانسيس الأسيسي.

وكما حصل له عدة مرات من قبل خلال معاشرتها، فقد سيطر عليه نوع من الإعجاب المبتذل. لمعت عيناه. لم يشعر هكذا من قبل تجاه أي امرأة أخرى. اجتاحه حبّ روحي. وفي الوقت نفسه تملكته رغبة قوية في اغتصابها. وطبعا كان قد فعل ذلك مرارا وتكرارا في غرفة الفندق، على الفراش وعلى الأرض، وفي كل مرة كان يشبع رغبته، ومع ذلك تبقى تلك الرغبة غير منقوصة وغير مشبعة.

وسألت بنعومة: "حسنا، ما أنت، إذن؟"

وفاجأ بيرد نفسه بقوله: "أنا يهودي." وانتابه شعور قوي نافذ، وأدهشه أنه فعلا يهودي.

هزت إنجر كتفيها. "من الممكن أن دما يهوديا يجري في عروقي. من يدري بمثل هذه الأمور؟"

كان بيرد يتوقع جوابا أكثر دلالة، أكثر حساسية. وبدلا من ذلك، رأى، مرة أخرى، إنجر الطبيعية. كانت، على طريقتها الخاصة، بريئة مثل قرد. فليس لديها حساسيات خاصة مكتسبة. ولا فكرة عن التاريخ. كانت، كما هي كما لو أسقطت في العالم يوم أمس. كائن ملائكي موضوعي خالص. وفكر في أن لديه رقم هاتفها. إن حصوله على رقم هاتفها يجعله يشعر بأنه ليس بعيدا عنها ولا يفارقها. وكانت مشاعره لا تقل شدة، ولا تقل روعة، وغير مشبعة- لا توجد كلمة أخرى للتعبير عنها- أصبحت إنجر بالنسبة اليه مثل أنواع معينة من الموسيقى. وفكر في مقطوعات الكمان الذي لا تصاحبه آلة أخرى.

- إنجر، همس قائلا: "أشفقي عليّ. إنني مغرم بك."

- هذا هراء. إنني لست جميلة جدا.

- نعم أنت جميلة جدا.

- فليكن، إذا كان ذلك ما تشعر به...

- هو ذاك.

- أنت تشعر بذلك الآن. وفيما بعد، من يدري؟

- هل تحسين بشيء نحوي؟
- أنا لست غير مبالية.
- هذا كل ما هناك؟
- لك أن تحبني.
- شكرا.
- أرحب بك. ولكن أعتقد. . .
- أنني أطلق العنان لنفسي.
- وهذا يثقل عليّ.
- سأتعلم أن أكون أفضل.
- أصفق لهذا القرار.
- متى يمكنني أن أراك مرة أخرى؟
- ستدفع لي ما وعدت به؟
- طبعا.

وأمعنت النظر في وجهه، كما لو كانت تستشف تفاهما جديدا، ثم قالت بدون أي أثر للتحفظ في صوتها: " سأذهب الى المنزل هذه الليلة. ويمكنك أن تأتي لتأخذني ليلة الغد. ويمكنك أن تصعد الى شقتي وتقابل رفيقتي".

- هل يتحتم عليك الذهاب الى المنزل؟
- إنني أكره أن أغسل ملابسي الداخلية في حوض الحمام بالفندق.
- سأتولى أنا غسل ملابسك الداخلية
- لدى أشغال منزلية، وهناك أشياء يجب أن أفعلها في المنزل. إنك تخيفني.
- اذن سأطلب لك سيارة أجرة.
- لا، دراجتي مازالت في الفندق.

وفي صباح اليوم التالي، ذهب بيرد الى صالون حلاقة، ثم اشترى سترة جديدة ومع ذلك فقد بقي وقت طويل قبل أن يتمكن من رؤية إنجر. فقرر زيارة الكاتدرائية، وهي بناء من الحجارة الداكنة اللون على الطراز القوطي. وانبثقت الكاتدرائية فجأة، مرتفعة أعلى بكثير من البنايات المحيطة بها، في شارع قديم ضيق متعرج. مشى بيرد حول الكاتدرائية، وهو ينظر الى تماثيل القديسين المنحوتة في أحجارها. واندهش حينما رأى قردا بينهم. وكان وجه القرد المنحوت على الصخرة قد انبعج وتقلص بصورة بشعة، لم يستطع أن يتخيل سببا لوجود القرد هناك، ولكن الكاتدرائية برمتها كانت غريبة، تبدو عليها الكآبة والغرابة في وسط تلك الدور العادية الموجودة في ذلك الشارع.

وكان هنالك رجال أعمال ببدلاتهم الرسمية، وطلاب بأزيائهم المدرسية، وربات بيوت يحملن أكياس الخضروات، والجميع يمشي بالقرب من الكاتدرائية، دون أن يلقي نظرة عليها. ولم يبد أن لأحد منهم علاقة بها، ولكن من المؤكد أنهم يشعرون خلاف ذلك. فهم عاشوا في هذه المدينة. والكاتدرائية معلم ثابت من معالم ذلك المكان، معلم عار قاس ولكنه معقد في منحوتاته. ومشى بيرد الى داخل الكاتدرائية. ودخل فناءها، فشعر بضآلته وأصابه فضاؤها بالرهبة. ولازمه شعور بالوحدة. انتابته أحاسيس كثيرة، ولكن وقع في نفسه أنه لم يستطع أبدا أن يفهم معنى الدين المسيحي أو قوته، اليهود، الذين لهم رب غيور غضوب، لا يحتاجون الى مثل هذا الفضاء للعبادة. تكفيهم غرفة بسيطة. بل إنهم يفضلون حتى تلك الغرفة البسيطة على الكاتدرائية، ، فهي أكثر ملاءمة لعلاقتهم العائلية الحميمة بالرب، فهم مثل النبي يونس، وقعوا في التوحد الشخصي بالرب، في عذابات الهلوسة المقدسة وانتشاءاتها.

وفي طريق عودته الى الفندق، تذكر أن إنجر تحدثت عن قردها. وأثارته الفكرة، تماما كما أحس بالشهوة الجنسية في المطعم. وكانت تلك الإثارة واضحة حقيقية فقد ظهر أثرها واضحا على مقدمة سرواله. لذا دخل إحدى المقاهي للجلوس لفترة متظاهرا بأنه يقرأ الجريدة.

وفي ذلك المساء، وهو في غرفته بالفندق، بشعره المصفف حديثا وسترته الجديدة، تأمل نفسه في مرآة الحمام، كان وسيما ذات يوم وقد بقيت بعض ملامح تلك الوسامة في رأسه الصلب الذي يشبه رأس أسد، ولكن ثمة انتفاخات سوداء تحت عينيه يبدو أنها تحمل سنوات الألم والتفكير، جعلت تعابير وجهه كأنها تنزع الى البكاء. " سيكون لك وجه كلب صيد." قال لصورته في المرآة، ولكنه كان شجاعا ولم يشح بوجهه، وقرر أن يعوض ما فاته. يجب أن يشتري هدية لإنجر، شيئا جميلا جديدا، تعبيرا عن حبه لها.

ورأى في واجهة محل مجوهرات في صالة الفندق، زوجا من الأقراط الذهبية المطعمة بأحجار صغيرة من الياقوت الأحمر مثل قطرات من الدم. غالية لاشك. غالية أكثر من اللازم بالنسبة لموازنة رحلته، ولكنه دخل المحل وسأل عن الثمن، على الرغم من أنه يعرف تماما أن من الخطأ السؤال. وكان مصيبا. فقد ظهر أن الثمن أعلى مما توقع. كان يقارب نصف ما أصابه من الارث. إن ثمن هذه الأقراط مضافا إليه تكاليف السفر لن يترك له من المال إلا ما يكفي لسداد إيجاره في سان فرانسيسكو. وليس له عمل ينتظره لدى عودته.

غادر المحل وتمشى في الشوارع القريبة باحثا في واجهات

محلاتها. ولكن كل هدية جذبت انتباهه سرعان ما تضاءلت بمجرد تذكر الاقراط الذهبية وكريات المرجان الحمراء المتقدة فيها.

تلك الأقراط غالية جدا. ثمن باهظ يثير حنقه. وفكر بيرد أن ذلك الثمن حدده أحد شياطين السوق، لأن تلك الأقراط قد سكنته الآن واستحوذت على عقله. وازداد قلقه بمرور الدقائق، واستمر يمشي في الشوارع، بلا هدف وهو ينظر الى واجهات المحلات، غير قادر على نسيان الأقراط.

صمم على أن لا يعود الى محل المجوهرات، ولكنه بعد ذلك ترك أفكاره على سجيتها: إذ عاد الى المحل فقط ليلقي نظرة أخرى على الأقراط- لا ليشتريها- وربما قد بيعت. وهكذا فكر أنه سيصل متأخرا ولا يتمكن من شرائها، فأسرع عائدا الى المحل. وشعر بالارتياح حينما رأى الأقراط مازالت هناك وأنها أجمل مما يتذكر.

وكانت البائعة امرأة تميل الى البدانة في الخمسينات من عمرها، وترتدي فستانا حريريا له ثنيات رقيقة ونظارة طبية مذهبة الإطار. اقتربت من بيرد ووقفت قبالته عند المنضدة الزجاجية. فركز هو نظره على قلادة هناك، وليس على الاقراط، على الرغم من أنه سألها قبل قليل عن ثمن الاقراط. ولم يخدعها ذلك فقد كانت تعرف ما يريد. وبدون أن يسألها، سحبت الأقراط من العلبة ووضعتها على المنضدة. واعتبر بيرد تصرفها خارجا عن الموضوع، ولكنه لم يعترض عليه. وقالت كما لو كانت تبدي ملاحظة عابرة: "لم أر اقراطا مثل هذه من قبل، وأنا واثقة من أنني لن أر مثلها مرة أخرى."

- إنها غالية جدا.

- أتظن ذلك؟ وحولت نظراتها صوب الشارع في حركة واضحة تعبر عن عدم اهتمامها برأيه. كان الوقت مساء، قبيل موعد إغلاق المحل. وقد أزعج بيرد عدم اهتمامها برأيه.

-" غالية جدا. قال ذلك كما لو كان يدعوها الى المساومة.

فسألت: "هل ينبغي إذن إعادتها الى موضعها؟

ولم يرد بيرد عليها.

قالت: "افترض أنها غالية، ولكن الأسعار تتذبذب. وإذا أردت فإنني أستطيع أن أحتفظ ببطاقتك الشخصية، وأهاتفك إذا لم يتم بيع الأقراط خلال أسابيع قليلة".

وسمع بيرد ازدراء في صوتها، كما لو كانت تقول ان المجوهرات غالية بطبيعتها، بل حتى غالية جدا. فأخرج محفظته ببطء من جيب سترته، وبنشوة ابتهاج انتحاري، ضرب ببطاقة ائتمانه، وليس ببطاقته الشخصية، على زجاج المنضدة جنب الأقراط. فالتقطتها ورجعت خطوتين الى الوراء، ومررتها على آلة. وقع بيرد الوصل بسرعة ليخفي الارتعاشة التي أصابت يده.

وعندما وصل الى العمارة التي فيها شقة إنجر كان قلبه يخفق بشدة. كان يشعر بالتحرر، وبسعادة بالغة، وبغثيان خفيف. كان يعتزم أن يأخذ إنجر الى مطعم راق. وكان قد فعل ذلك من قبل، ولم يبد أنه أثار إعجابها، ولكن هذه الليلة، وبعد العشاء، سيعطيها الأقراط فنوعية الضوء الخافت في المطعم والطعام اللذيذ والنبيذ وتحركات العاملين الهادئة، كل هذه الأمور ستفعل فعلها. وستعمل الأقراط على تفعيل المناسبة. وستعجب به إنجر هذه المرة، حتى لو لم تكن تفكر بالضبط مثل مومس. اضافة الى أن ذلك هام جدا بالنسبة لبيرد.

فتحت الباب امرأة بتنورة قصيرة. كانت أكبر من إنجر، ولها عينان بنفسجيتان هادئتان. وكان شعرها الأسود قد قص بمستوى أذنيها بصورة قاطعة مؤكدا التعبير الحاد على شفتيها الرقيقتين. وبدت كأن جمالها قد أضر بها وأخافها. قدم بيرد نفسه اليها فقالت المرأة ان اسمها غرتا ماتي، زميلة إنجر في الشقة، ثم قالت: "إن إنجر رحلت".

- هذا مستحيل.

قالت غرتا: "هذا ممكن." وانكمشت شفتاها بصورة غير سارة هنيهة. وفهم بيرد أن غرتا لا تحب من يناقض كلامها، ولكنه لم يصدقها فهذه المرأة خبيثة.

قالت له: " أخذت قردها، تفضل انظر بنفسك يا سيد بيرد. لم يبق في خزنتها أي ملابس ولاحقائب ولا دراجة".

وعادت غرتا الى شقتها، فدخل بيرد خلفها ونظر الى غرفة اشارت صوبها، ثم تبعها إليها. وكانت خزائن الملابس والأدراج فارغة. لم يكن هنالك شيء. لا أثر لأي حضور بشري. وأدهش بيرد ذلك الفراغ لدرجة أنه شعربفراغ نفسه.

قالت غرتا: "لا يمكنك أبدا أن تعرف شخصا معرفة تامة. كانت تبدو خجولة جدا ومجدة جدا، ولكن لا بد أنها اقترفت جرما ما. كنت حمقاء عندما تركتها تشاركني الشقة، فتاة مع قرد. كنت أنا التي أطعم القرد في معظم الأحيان. لم يتوقف الهاتف عن الرنين."

وتبع بيرد غرتا إلى المطبخ. وكان هنالك ابريق شاي مع فنجان وصحن على طاولة صغيرة.

وسأل: "أين ذهبت؟" ولم يكن يتوقع جوابا ايجابيا مفيدا. فمن الذي يغادر بتلك الطريقة ويترك وراءه عنوانه الجديد؟ ولكن ما الذي كان يمكنه أن يقوله غير ذلك؟

- لست أول من يسأل عنها. لا أعرف من أين أتت ولا الى أين ذهبت، هل تحب فنجان شاي؟

وجلست غرتا الى الطاولة واستدارت قليلا نحو بيرد. ووضعت ساقا على ساق. وكان الواضح أنها لا تعتزم القيام مرة أخرى لتحضر فنجانا وصحنا، ويبدو أنها كانت تظن أن بيرد لن يلبي دعوتها ويبقى. ولم يستطع أن يلاحظ أن ساقيها طويلتان، عاريتان، وجذابتان بطريقة مدهشة، وهي ترتدي حذاء ذا كعب عال. وألقى نظرة سريعة على لحم فخذيها الأبيض فشعر بالحقارة وعدم الارتياح.

وصبت غرتا الشاي لنفسها دون أن تنتظر جوابا منه ثم ارتشفت من الشاي. هل تظن أنها كشفت له ما يكفي من ساقيها؟ كان يريد أن يطرح أسئلة. ربما ليعرف أكثر عن إنجر، فهو لا يكاد يعرف شيئا البتة عنها.

قالت غرتا، وهي تخفف من لهجتها الحادة: " آسفة إن اختفاءها غير مناسب لي. ولربما هو أسوأ بالنسبة إليك".

فهز بيرد رأسه: " هل إنجر مدينة لك؟"

- "من الناحية التقنية، أنا مدينة لها. فقد دفعت إيجار شهر مقدما. استطيع أن أعدّ فنجان شاي آخر".

كان بيرد يميل الى قبول دعوتها. فهو بحاجة الى رفقة ما، ولكن بياض ساقيها لم يعد محتملا، كان شبقا بصورة منفرة.

قال بيرد: "شكرا يجب أن أذهب".

وجد بيرد دليل الهاتف في حانة، وبحث عن عنوان المتحف، ثم أوقف سيارة أجرة فقد تذكر أن إنجر كانت تتابع دروس ترميم الورق في المتحف. وكانت تلك الدروس تنظم مساء. وفي المتحف، أخبره أحد الموظفين أن إنجر انقطعت عن الدروس. وبعد ذلك ذهب بيرد الى المطاعم التي ارتاداها معا. لم يكن يتوقع أن يجدها في أي واحد منها. ولخيبته المؤلمة، لم يجدها في أي واحد منها. فعاد الى الفندق. واختفت دراجة انجر من باحة الفندق حيث كانت تتكئ على الحائط مدة يومين. وجعله غياب الدراجة يشعر بأن أرضية الصالة المرمرية مقفرة، وأن النباتات الموضوعة في مزهريات بالقرب من المنضدة ذابلة وإن صالات الفندق موحشة.

وفي غرفته، أخرج بيرد الأقراط ووضعها تحت المصباح على المنضدة الجانبية. وأمعن النظر فيها بانجذاب متجهم، كما لو كان يريد أن ينفذ الى سرّ سحرها، الى لغز قيمتها. ووقع في روعة أن الله بعد أن خلق العالم وجده جميلا. "إذن ما هو الجميل فيه؟" هكذا سأل بيرد نفسه. وراح يدخن السيكارة تلو الأخرى، وشعر بالتعب والتعاسة، وهي حالة تصيبه عندما يستغرق في التفكير.

ولم تخبره الأقراط اللامعة الموضوعة على المنضدة الجانبية أي شيء، وبدت لا قيمة لها. ولكن كان لها قيمة - قيمة أي شيء آخر باستثناء الحياة نفسها. أما فيما يتعلق بالحياة نفسها، فقد حسب أن قيمتها ليست موضع تساؤل، لأنه لم يفكر قط في قتل نفسه. ولا حتى في هذه اللحظة التي تنتابه فيها أسوأ المشاعر. وقبل أن يأوي الى فراشه، طالع بيرد جدول القطارات ووقّت المنبه في ساعته السفرية.

وعند الظهر غادر الفندق مرتديا سترته الجديدة، وذهب الى مطعم حيث طلب غداء كبيرا. رفض أن يتعذب. وتناول طعامه بشيء من المثابرة، ولكن بلا لذة. ثم استقل سيارة اجرة الى محطة القطار. وكانت التذكرة التي اشتراها من تذاكر الدرجة الأولى، وهذا بذخ آخر، ولكنه أراد، وهو غاضب أن يدلل نفسه، أو كما كانت إنجر ستقول "يطلق لنفسه العنان".

وحالما تحرك القطار، أغلق بيرد باب المقصورة وجلس بجانب النافذة ومعه مجموعة من المجلات الغالية الملونة التي كان قد اشتراها في المحطة. وكانت المجلات مليئة بالإعلانات عن بضائع ثمينة. وكانت كل صفحة تقريبا تزهو بألوان خلابة تثير الشهية. وأخذ يحدق في صور عارضات الأزياء اللواتي كن عاريات تقريبا، وحاول أن يشعر بالرغبة. ولم يعرف قصده من تلك المحاولة بالضبط. فلم يكن في أجسادهن ما يثيره. ربما كان ذلك للمستقبل، من أجل تجربة أكبر، وحياة أكثر. ثم مد يده الى جيب سترته ليخرج سجائره والأقراط فقد كان ينوي أن يراها مرة أخرى ويقيّم تورطه في شرائها. لمست أصابعه السجائر ولكن الأقراط لم تكن في جيبه. كما إنها لم تكن في أي جيب آخر.

أدرك بيرد في الحال أنه ليس بحاجة للبحث في جيوبه، وهو ما فعله مرارا، لأنه تذكر أنه وضع الأقراط على المنضدة الجانبية في غرفته في الفندق ولا يتذكر أنه التقطها بعد ذلك. لأنه لم يلتقطها. إنه يعرف ذلك. يعرف ذلك.

وعندما غادر القطار المدينة وزاد من سرعته، توقف بيرد عن البحث في جيوبه. يا الله! لماذا اشترى تلك الأقراط؟ كيف تسنى له أن يكون بمثل ذلك الغباء؟ في لحظة من الطيش العاطفي ألقى ببطاقة ائتمانه على منضدة محل المجوهرات وأهلك نفسه! إن تلك الأقراط لعنة حقيقية، وهي مسؤولة بشكل ما عن اختفاء إنجر. عليه الآن أن يتمالك نفسه، ويفكر بطريقة واقعية عملية. عليه أن يفكر في ما يجب أن يفعل لاسترجاعها.

من الواجب أن يتصل بالفندق بأسرع ما يمكن. وربما يستطيع إرسال برقية من القطار، أو من المحطة القادمة.

سيقابل أحد المسؤولين في القطار. ولكن في الحقيقة بعدما فكر في الأمر مليا، قرر أن الاتصال بالفندق ليس في غاية الاستعجال. فالفندق من الفنادق الجيدة. وهذه ألمانيا، وليست أمريكا. ولا أحد يسرق الأقراط. وسرعان ما يرسلونها بعده الى مقر إقامته القادمة، وهو فندق جيد آخر. ولن تختفي الأقراط الى الأبد. لا داعي للقلق. وأدى به هذا الجهد الذي بذله لطمأنة نفسه الى البكاء تقريبا. كان يريد استعادة الأقراط بصورة مستميتة. نهض واتجه الى الباب. وكان على وشك فتحه والبحث عن أحد مسؤولي القطار، عندما سمع طرقا على الباب. فتح الباب وهو في غمرة هلوسة من التوقعات سيكون جابي القطار عند الباب، مكشرا عن أسنانه بابتسامة عريضة، وهو يحمل الأقراط في كفه المبسوطة. وحملق بيرد في وجه إنجر.

قالت: "آسفة جدا، لابد أنني أخطأت"

ثم ألقت بحقيبتها قالت: "مصادفة سعيدة" ارتطمت الحقيبة بالأرض ثم ارتدت ضاربة ساقها.

قال بيرد: "إنجر!" ولم يفكر كثيرا، عندما أحس بشعور ضئيل غريب من الرضا، إنها ليست جميلة جدا، وكانت هنالك لحظة صمت لامتناهية في الزمن حدق خلالها كل واحد منهما في الآخر، وأخذت مشاعره تتجمع وتتضح. وأعطت تلك اللحظة وقتا كافيا لبيرد كيما يرى فيه إنجر كما هي فتاة شاحبة، نحيلة، ذات عينين بنيتين حزينتين، وجسم منتصب باستقامة استثنائية. وهي تعطي الانطباع بالنظافة، والاستقامة والشباب. وبتوصله الى هذه الواقعية المجردة، لم يعد يشعر بالغضب ولا بالقلق على الأقراط وكما يستطيع الآن أن يرى أن ستبدو الأقراط لا معنى لها على إنجر الشاحبة. شعر فقط ان قلبه يتفطر، وليس هنالك من شيء يستطيع أن يفعله في هذا الخصوص.

قالت إنجر بابتسامة بطيئة غير واثقة "كيف حالك"؟

رفع بيرد حقيبتها: "هل تسافرين دائما بالدرجة الأولى؟"

- ليس دائما.

- يعتمد ذلك على الرجل الذي يفتح الباب.

- أنا جميلة جدا قالت ذلك بنغمة محبة مترددة تحمل شيئا من السخرية بنفسها.

- ومحظوظة كذلك.

- لا أظن ذلك.

- أنا متأكد.

وضع حقيبتها على المقعد المغطى بالمجلات. ثم أخذ يدها وسحبها نحوه، وأغلق الباب خلفها، قالت: "أرجوك أعطني لحظة". ولكنها لم تقاوم عندما ألقى بها على الأرض، وركبته بين ساقيها. وكانت عيناها بلا احساس، واسعتين كاتساع العالم. ووقف بيرد على ركبتيه ليفك أزرار سرواله، وبزيل نعلي، إنجر، قبّل قدميها وواصل لحس ساقيها... وهمس: "أحبك"

وكان فمه على رقبتها، وأغمض عينيه في غيبوبة من اللذة.



المحسن إلى الإنسانية

للكاتب : جيمس فاريل
ترجمة : غيداء علي محمد

منذ بضعة أيام أصبح اغناتيوس بولغانوف ورتنغتون، بهدوء وسعادة، في عداد الموتى. كان يعرف بـ "ورتنغتون الثري"، وكان رجلا عظيما، ومحسنا عظيما للبشريّة، توفي تاركا ثروة تعادل الخمسة ملايين دولارا. ودفن مأسوفا عليه من جميع الناس وتفجع لموته الملايين. ونكست الإعلام في المدينة، بل في البلاد كلها، واصدر في الفقيد تأبين نعاه فيه الرئيس بنفسه، وعقد الكونغرس في سلسلة اجتماعية جلسة على شرف ذكراه وجعل ذلك اليوم يوم عطلة، وقام اتحاد العمال العالمي بإرسال إكليل من الزهور، كما فعل الشيء نفسه ثلاثة ملوك وستة دوقات ودكتاتوران وحوالي ألف رئيس قسم شرطة وكل ناشري الكتب والمجلات والجرائد في العالم بما فيه الاتحاد السوفييتي ومدغشقر وبوروني ونيويورك.

وشارك الآلاف في مراسم التشييع وصورت موكب الجنازة أجهزة الاعلام العالمية وبثّته عبر الأثير وعلى شاشات التلفزيون. وتصدرت الصحف كلها مقالات من داخل البلاد ومن خارجها، ترثيه وتعترف بجميله وتندبه وتنعاه جميعها كانت تصف "ورتنغتون الثري" بالرجل العظيم.

لم يكن هناك طفل في أمريكا كلها لم يسمع بهذا الرجل المبجل؛ حياته، مثلهم الأعلى، ومساهمته في اغناء وسعادة وسلام بلاده والبشرية كلها، ومهما تحدثوا عنه لن يوفوه حقه، فمجهوداته هذه لا تقدر بثمن ولا تنسى ومادامت البشرية تعمر هذا الكوكب فإن اسم ورتنغتون النبيل سيظلّ في الذاكرة محترمًا ومبجلا.

عندما كان اغناتيوس بولغالوف ولدا صغيرا، أدخل مدرسة خيريّة صارمة القوانين تديرها الكنيسة، تقع في الأراضي التي تنمو فيها عرانيص الذرة أطول من أي مكان. لم يكن اغناتيوس تلميذا واعدا؟ فهو لم يكن يستطيع القراءة ولا يحسن الكتابة، وكان سيئا في عمليات العد والاضافة والحساب، وكانت أجوبته على مسائل الجمع بالذات خاطئة دائما. وكان يعرف بـ"المغفل" ولم يتخرج من المدرسة أبدا.

كان غير متسلح بأي شي، وغير معد لأي شيء، ولكنه كان دؤوبا. قرر السفر الى مدينة نيويورك، وهناك بدأت قصة مهنته ومنجزاته ومساهماته. حصل على وظيفة صانع في مخزن تابع لدار نشر. وكان فخورا بعمله هذا، فأداه على أكمل وجه، وأصبح يحب الكتب.. يحب أغلفتها.. ويحب رائحتها. وكان يعجبه أن يكدسها على الرفوف ثم يعيد توزيعها كما كان يعجبه أن يحملها وينظر اليها أكواما مكدسة على أرضية المخزن أو منضدة علي الرفوف. كان يرتبها ثم يعيد بعثرتها. كان يرغب في أن يفعل بها أي شيء يستطيعه باستثناء قراءتها.

كان يعيش وحيدا في منزل الشباب الخيري مع العازبين، وكان يحلم كل ليلة بالكتب وكان قد صنع رفوفا وضعها في غرفته وملأها بالكتب. وفي كل ليلة ينظر الى كتبه، يلمسها، ويتحسّسها ويحصيها ويعيد ترتيبها. زملاؤه في المنزل اطلقوا عليه، تحببا، اسم "عاشق الكتب" وكان فخورا بذلك الإسم، وبعد سنوات من مغادرته المنزل، عندما أصبح عظيما وغنيا ومشهورا ومحترما، كان هذا الاسم معروفا وحاضرا، بل أنه كان ينشر الكتب تحت عنوان: "ورتنغتون الثري عاشق الكتب"

إلا أنه بقدر ما كان يحب الكتب كان يكره مؤلفيها، إذ



كان يتذكر كيف أنه في مدرسته، في بلدته الصغيرة، كان يجلد بالسياط والعصي لعدم مقدرته على القراءة. بعض المؤلفين كتبوا إنه كان يوبخ لأنه لم يستطع قراءتهم وقراءة كتبهم .

غير أنه عندما قدم الى نيويورك وعمل صانعا في مخزن للكتب كان يرى المؤلفين، وبمعنى من المعاني كان يعرفهم، كل الفتيات في مكان العمل كن يعجبن بالمؤلفين، أما هو فلم يكن يعجبهنّ. وكونه فتى طبيعيا وبصحّة جيدة أراد أن ينال اعجاب الفتيات. كان حضور الرجال من المؤلفين يغمر الفتيات بالحبور، أما هو فلم يكن بالنسبة إليهنّ إلا ذلك الصبيّ اغناتر". وفي ما بعد علم أن المؤلفين لا يشبهونه " فهم لا يعيشون في منزل خيري، وهم، دائما، يسببون المشاكل للآخرين، أو يقعون هم أنفسهم منها. أحد هؤلاء المؤلفين تسبب في سجن مدير الدار التي يعمل فيها بسبب كتاب ألفه. مؤلف آخر كان دائم السكر. وإن لم يكن هؤلاء المؤلفون سكارى كانوا يتسببون في وضع ناشري كتبهم رهن الإعتقال بسبب ما يكتبون وإن لم يفعلوا ذلك فإنهم كانوا يطلقون زوجاتهم. المؤلفون الذين كانوا يأتون الى الدائرة لم يكونوا يشبهون اغناتيوس بولغانوف ولا كالناس الذين عرفهم في مدينته الصغيرة، حيث تنمو عرانيص الذرة. انهم يأتون ويذهبون دائما، لا يبقون أبدا، ولكنهم مع ذلك يشيعون حالة من الفوضى والإضطراب في الدائرة كلها. وهكذا نما عدم حب اغناتيوس بولغانوف للمؤلفين أكثر فأكثر، وفهم، في ما بعد، أن الناس لم يكونوا يحبونهم شخصيا أيضا فلقد سمع تذمرا وشكوي في الدائرة من هذا المؤلف أوذاك. الفتيات كن يتذمرن والمحررون كانوا يتذمرون أيضا وكان أصحاب دور النشر يصرخون لاعنين إيّاهم وناعتينهم بأقذع الصفات. حتى زوجات أصحاب دور النشر كنّ يتذمّرن ويشكين، ووصل التذمر الى مدراء الأعمال وكتاب الحسابات وبائعي الكتب، وهؤلاء لم يكونوا يتذمرون حسب بل كانوا يصرخون بالشكوى.

في تلك السنوات عرف اغناتيوس السعادة لحصوله على ما يكفي ليأكل بصورة جيّدة، وعلى غرفة نظيفة ينام فيها وكتب يحصيها ويتحسّسها، ويتلمسها، ويرفعها، ويلتقطها، ويرزمها، ويرتبها، ويخلطها على الرفوف. لم يكن يخطط لمستقبل ما، وكان راضيا بوظيفته لولا وجود المؤلفين إنهم يصبحون أسوأ فأسوأ بمرور الوقت.

في يوم تناهى الى سمعه حديث جرى بين فتاتين في الدائرة التي يعمل فيها فقد أحضر أحد المؤلفين مخطوطة كتابه الذي يريد أن ينشره. جاء في وقت كان فيه النشر يواجه كسادا. قالت الفتاتان إن طبع ذلك الكتاب سيؤدي إلى خسارة مادية ولن تجيء منه ارباح تذكر.

- " لماذا يوجد مؤلفون ؟

سألت احدى الفتاتين .

هذا السؤال اخترق دماغ اغناتيوس بولغانوف.

في تلك الليلة، ظل السؤال يلح عليه مرارا وتكرارا، وهو في غرفته في المنزل الخيري، بعثر كتبه وسأل نفسه : " لماذا يوجد مؤلفون ؟ "

في الصباح التالي، وهو يأخذ حماما باردا، سأل نفسه: لم لا يمكن أن توجد كتب دون وجود مؤلفين؟

هذا التفكير كان مغذيا لعقله، وكأنه كان منميا لقدرات عالية لم تغذَّ من قبل .

وفي ذلك اليوم ظهرا توجه بكسل الي منضدة عليها ماكنة جمع الأرقام كان يضغط على ازرارها فتثقب ارقاما على قصاصات ورقية، كانت نتائج جمع واضافة الأرقام تخرج صحيحة أوتوماتيكيا تذكر كيف أنه لم يكن يستطيع أبدا أن يفعل شيئا كهذا عندما كان في المدرسة الخيرية . طافت في خياله الذكريات كيف أنه كان يجلد ويعاقب لأنه لم يكن قادرا على الجمع والإضافة. وهذه الماكنة تجمع وتضيف ولا ترتكب خطأ أبداً.

وهكذا أصبح هناك المزيد من الغذاء لعقل اغناتيوس بولغانوف غذاء أكثر غنى لأفكاره.

بعد ذلك مباشرة، التحق اغناتيوس بولغانوف بإحدى المدارس الثانوية المسائية التي فتحت أمام الشباب الباحث عن المعرفة والفرصة الملائمة. وبدأ دماغه باستساغة ما يقدم له من غذاء، وحصل له شيء ما وتغير، لقد أصبح انسانا طموحاً.

حسنا، إن بقية القصة معروفة للجميع ، حتى لصبية المدارس. لقد درس اغناتيوس الآلات وعلم الميكانيك والرياضيات والفيزياء والهندسة والتصاميم، وعمل على المكائن، ثم اخترع الآلة التي أحدثت ثورة في حياة الإنسانية واخترع الة ورتنغتون للكتابة. ظنه الناس مجنونا في البداية فضحكوا منه وسخروا. ولكنه انتصر في النهاية، وكما نجح، ذات مرة ، في الجمع والحساب بالإكتفاء بالضغط على ازرار آلة جمع الارقام، فإنه أصبح، الآن، قادرا على تأليف كتاب كامل بالضغط على ازرار آلة ورتنغتون.

كانت السنوات الأولى صعبة، طبعًا، وتطلب تقبل

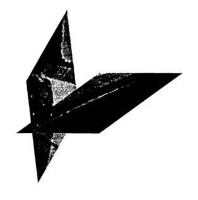
الناس لاختراعه الجديد وقتا. ولكنه كان مصرًا ومثابرا، وهكذا دخلت ماكنته دور النشر ومكاتب المجلات وغرف محرري الجرائد، الماكنة الواحدة تعمل ثماني ساعات يوميا وتستطيع انجاز أربعة كتب في اليوم الواحد. ولم يكن هناك كتب باعثة على الكآبة تصدرها ماكنته. وكان رجال الشرطة يقرأون الكتب دون أن يعرض ذلك أحدا للسجن والاعتقال، وبذلك تحفظ أموال دافع الضرائب، ولأن الشرطة لن تقوم بحجز الكتب واعتقال بائعيها، ومؤلفيها وناشريها. وكان رجال الدين ممتنين لأنهم ما عادوا مضطرين لكتابة المواعظ الدينية عن الكتب الأخلاقية واللاأخلاقية، بل راحوا يأخذون المواعظ من الة اغناتيوس ويلقونها من على المنابر وهم يتحدثون عن الله وعن الخير والمعروف.

طبعا، كان الناشرون سعداء، لم يعودوا مضطرين لاصطحاب المؤلفين الى الغداء للمجاملة ولم يعودوا مضطرين لدفع حقوق الطبع للمؤلفين إلا دفع مبلغ صغيرلأغناتيوس بولغانوف عن استخدامهم آلته، لم تكن الالة ترتكب الأخطاء ولم تكن تنتج كتابا ذا طابع حزين أولا أخلاقي بل كانت تأتي بأعمال مرحة وممتعة ومليئة بالأمل، وبتكاليف زهيدة، أصبحت الكتب أرخص بضاعة في الأسواق. وأصبحت تتمتع بشعبيّة واسعة. كما أصبح الناشرون أثرياء جدا ومن أصحاب الملايين. وأعطى ذلك الأمل والإلهام للأمة كلها، فغمر المرح والمتعة الخيرة الأجواء وتفاصيل الحياة كلها، ولم يعد هناك مؤلفون يسببون المشاكل، أو يخدعون الناس بالوهم أو يجعلونهم يصرفون أموالهم على كتب كئيبة ومظلمة وجن جنون المؤلفين، أو أنهم أصبحوا مواطنين عديمي النفع. وتزوج ورتنغتون من الفتاة التي سألت السؤال :

-لماذا يوجد مؤلفون؟

لقد عاش عمرا مديدا، وترك ثروة وتراثا مشرقا من بعده، وقد كان مبجلا لايجاده الوسيلة لإقصاء المؤلفين عن الحياة ولأغنائه الحياة الروحية والمعنوية للبلاد والعالم. وحيث يرقد بسلام ، يرتفع شاهد مرمريّ الى عشرة أقدام، على هذا الشاهد نقشت الكلمات التالية :

هنا يرقد ورتنغتون النبيل
بسلام أبدي
مخلدا
ومحترمًا
ومحبوبا
من أبناء شعبه الممتنّ له .



في عالم الفنان رضا الزيلي :

احميدة الصولي *

الصورة الفوتوغرافيّة، هندسة ضوئيّة وجماليّة بالكاميرا نكتب الأفكار ونرسم المعاني



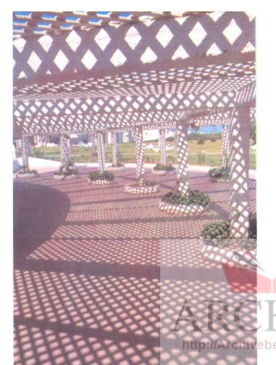
* شاعر

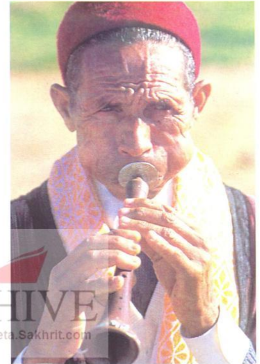
أليست ممارسة التصوير ناتجة عن رغبة في نقل الطبيعة كعالم يزخر بقيم الابداع الفني أساسا؟ ثم تدخل الحس الفني ليحول ما يقتطع من الفضاء الى حالات ابداعية، ولكن ألم يعمل العلم على تكريس تلك الرغبة وتجسيدها بامكانيات العقل؟ والصورة الضوئية، ألم تكن نتاجا علميا تبطن تعبيرا إنسانيا؟ من هذه الاستفهامات ندخل عالم الفنان رضا الزيلي، مع يقيننا انه ليس متيسرا سبر اغوار تجربة تمتد زهاء الأربعين سنة من التصوير، في لحظات معدودات، أو حتى في أيام،



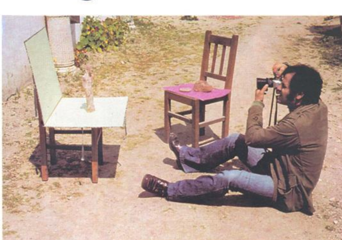
مع ذلك فاننا سنقنع ببعض المحطات الدالة والمعبرة عن امتدادات التجربة، محاولين قدر الامكان استقراء بعض منجزات الفنان مستعينين علي فهمها بأفكار الفنان نفسه.

ولكن، ألا يمثل كل فنان مبدع، عالما متعدد الرؤى والتصورات؟ لذلك فإن كل محاولة تناول لهذا الفنان أو ذاك انما تجرنا منهجيا الى وضعه في إطار تخصصه، لمعرفة خصوصيات العملية الابداعية من خلاله، ولأن الفنان الذي نحن









بصدده ينتمي الى عالم الصورة الضوئية، فاننا مدعوون الى تناوله في اطار التصوير الضوئي لتبيّن مدى خصوصية هذا الميدان (الكتابة الضوئية) ومختلف الجوانب التي بها يستقيم.

اذن يحملنا هذا الفنان الى عالم الصورة الضوئية برهة من الزمن لمعرفة اجزاء من هذا العالم، منها التي أراد لها أن تتشكل في رحم الآلة، لتخرج الى الواقع مزيجا من الفن والفكر. فالزيلي شاعر جاء الى عالم الصورة صدفة من خلال تعرّفه على الصحافي الفنان والمصور بيير أوليفي، الذي زرع فيه الشغف بالتصوير ونشأه على ممارسته والاندماج في مجاهله، يعتقد ان الصورة الضوئية تعبير شكلي تلقائي وحرّ. فهي ليست محضرا رسميا برصد حالة ما لابرازها طبق اصلها في محاجة أو محاكمة من أي نوع. وهنا يختلف مفهوم الصورة الفنية عن سواها من انواع الصور.

حتى في قمة انبلاج الصورة الثلاثية الابعاد (D3) والمتعددة الألوان، لا يزال رضا الزيلي يفضل اللون المزدوج: أبيض وأسود، لانه في تقديره اقرب الى الواقع من حيث التدرج اللوني ويعبر عن الحالة افضل تعبير.

حين سئل ذات يوم عن السرعة التي التقط بها احد المشاهد اجاب: سرعة ثلاثين سنة من التجربة. وبذلك يدلّل على ان السرعة الميكانيكية وحدها لا تكفي لألتقاط مشهد فني. فالتجربة تقوم بالجزء الاكبر من المهمة، وهو ما يفسر عدم اعتماده كليا على جهاز التصوير.



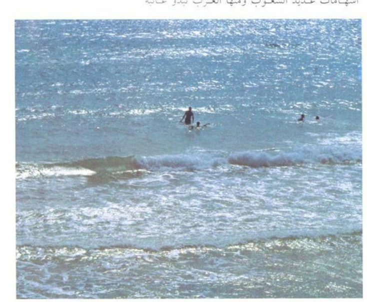
فما هو التصوير الضوئي إذن؟

هو العلم والفن المعنيان بتكوين وتثبيت صورة على شريط أو لوح صنع حساسا للضوء. واقـدم نوع هو "القمرة المظلمة" التي وصفها ليوناردو دافنتشي والمعزوة الى جيامباتستا ديللا بورتا. ونشأت فكرة السطح الحساس للضوء، والذي يحتفظ بالصورة، من الاكتشاف الذي تم سنة 1827 ومؤداه ان الضوء يسبب قتامة في املاح الفضة. واسهم توماس ويدجوود والسير همفري وغيرهما، في توسيع معلوماتنا عن املاح الفضة.



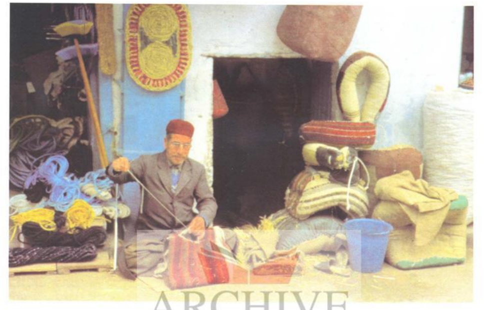
راجت الصور الضوئية المجسمة في النصف الثاني من القرن 19، وهي التي تستعمل فيها للتصوير عدستان في نفس الآلة. ثم بدأ التصوير الضوئي بوصفه فنا بفضل كثيرين، منهم هـ. بـ. روبنسون وألفريد ستيجليتز وادوارد واطسون.. واصبح التصوير الضوئي وسيلة هامة من وسائل تسجيل التاريخ. ثم استخدم في الصحافة والاعلان والتعليم الطبي... واستمر التقدم والابتكار فادخل جورج ايستمان (1884) طريقة الشريط الملفوف لتسهيل الحمل. فحل محل الالواح الزجاجية القابلة للكسر والكبيرة الحجم، وفي 1891 عرفت آلة التصوير التي تعمل بالشريط في ضوء النهار، وتعددت انواع الآلات، وتيسّرت طرق استخدامها. وأدخلت طريقة التصوير اللوني سنة 1935 التي يعرض فيها الشريط مرة واحدة فقط وفي سنة 1942 ادخل تحسين آخر على التصوير اللوني فيما يتصل بالظل والضوء وغيرهما. ويتوقف ثمن آلة التصوير على نوع ما فيها من العدسات، فالعدسات الحديثة صممت لمنع اللابؤرية كما صنعت اخرى لتجنب عدة عيوب منها الزيغان اللوني.

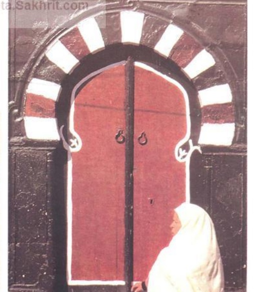
ولعل اللافت في مجال التصوير الضوئي أن اسهامات عديد الشعوب ومنها العرب تبدو غائبة



تماما. فهذا العالم من صنع الغرب وحده، وبالتالي فهو الذي يفرض قوانينه فيه. ويستشهد رضا الزيلي على الفراغ المفزع من الاسهامات العربية في انجاز علم التصوير وادواته بان الذاكرة تحتفظ واعية أو لاواعية بتلك المقولة التحريمية للتصوير. وهو يستحضر من تجربته عديد الامثلة التي تؤكد تلك الحقيقة.

ان لقطة من آلة تصوير، لا تتجاوز لمح البصر، تغني عن وصف ساعات، وتضم اضعاف ما تستطيع العين كشفه من الجزئيات وغيرها. وللاشارة هنا، فان السنما تتاسس







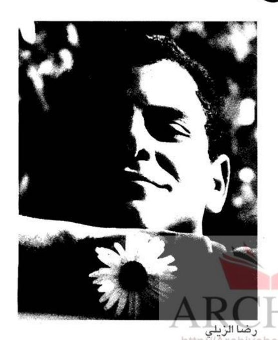
على تقنية صورية. كما ان المشاركة المدمجة لآلة التصوير أمدّت الطابعة باجمل انجازاتها، حيث عرفت النصوص المرفوقة بالصور امتدادات سريعة وهي في تطور مطرد، ولم يتوقف دورها في مستوى الصحافة بل شملت القواميس وكتب الدراسة والكراسات التقنية والوثائقية وغيرها، وكلها ذات تزويقات هامة. واصبحت بذلك تبث معلومات واضحة ومفهومة مباشرة تساعد على فهم النصوص. وقد ساعدت الصورة في التعرف على اعمال الفنانين العالميين، بالنسبة الى كل من يرغب في ذلك.

يقول مان ري MAN RAY : "اني أصور باليد ما لم تستطع الآلة تصويره، وأصور بالالة ما لم تستطع اليد تصويره". وبذلك يفصل بين فنّين يتميز كل منهما عن سواه بخصوصياته وتقنياته. فالصورة الضوئية المثالية ليست مقيدة كما يرى الزيلي، انها تخضع الى مواصفات تشكيلية متغيرة، وباعتبارها كتابة ضوئية، فهي اذن تعبير عن حالات. اما الصورة الرقمية أو الافتراضية فقد غيرت تماما الصورة الفنية، والصورة الكلاسيكية، حيث اصبحتا قريبين من صورة الحلم. واصبح بالامكان تقسيم الصورة الى أجزاء بالغة الدقة ووفق الحاجة. انها تطأ بك أرضا لم تزرها ولن تزورها، ببساطة لأنها ليست موجودة. وبهذه التقنية غابت الحدود واصبح بالامكان انتاج كل شيء.

ورغم إيمانه القوي بان الصورة عمل فني بالاساس، فإن الزيلي لا ينفي جانبها الاعلامي. وفي هذا الخصوص لا ينكر انها تخفي بقدر ما هي تعلم، وهذا الامر خاضع لمتطلبات التوظيف. فالفنّان في المخبر بامكانه ان يضيف اشياء أو يحذف اشياء من المشهد حسب السياق الذي أعد له. فالموضوعية نقطة جوهرية تبدأ بمشاركة الفنان وسيطرته على السياق لتحقيق فكرة محددة، لذلك يتصرف بتدخله للبرهنة على تلك الموضوعية.

ربما يجوز تقسيم العالم الفني لرضا الزيلي الى مجالين: مجال التصوير الحرفي ومجال التصوير الفني. ففي حين اشتغل في الجانب الاول على التوثيق الفني، فقد اشتغل في الجانب الثاني على التعبير والابداع. ولئن عبرت اعماله التي حلّى بها مجموعة من الكتب الوثائقية، عن المواضيع التي اهتمت بها تلك الكتب، فان معارضه انزاحت بالمتلقي الى ابعاد فكرية وفنية جعلته يدخل في سياق تأويلي تفسيري، قد يلتقي فيه مع غيره وقد لا يتحقق له ذلك.

وبحكم عمله كرئيس مصلحة التصوير بوزارة الثقافة توفرت له فرصة الاستفادة من الإمكانيات التاحة في اعمال



رضا الزيلي

ثقافية بالدرجة الأولى نذكر منها خاصة الكتب التالية:

- جامع الزيتونة 10 قرون من الفن المعماري التونسي (120 صورة تقريبا)،
- المرأة التونسية عبر العصور مشاهد من تطورها الحضاري والاجتماعي (200 صورة تقريبا)،
- صفاقس منطقة روضت الطبيعة (عدد هائل من الصور)
- دليل الاسبوع الثقافي التونسي بجنيف،

كل ذلك الى جانب أعمال أخرى منها تغطيته للمهرجانات الثقافية. ومتابعة الاحداث الثقافية ومناسباتها.

ورضا الزيلي صاحب التجربة الطويلة في ممارسة فن التصوير، ينطوي على أبعاد ثقافية وفكرية هامة، وبالدرجة الاولى على رؤية عميقة لفن الصورة. وهو ان كان يتمسك بالكاميرا في صياغتها المعهودة كما يتمسك الكاتب بقلمه، فالكاميرا كالقلم بالنسبة اليه لا تعطي افكارا ومعاني وانما بها يكتب الافكار والمعاني، هو شديد الحذر من الصورة الافتراضية ثلاثية الابعاد أو الصورة الرقمية عموما، لانها في اعتقاده تولد الوهم وتضخّمه، ولا تنتج فنا بالمعنى الحسي للكلمة.

حتى وهو يلتقط مشاهده التوثيقية، نلاحظ في اعماله



صرامة في اختيار الزاوية. فهو الذي يكتب بالضوء، لا يتناول كل شيء، فالمساحة الممنوحة له لا يتساهل في استخدامها كيفما اتفق، بل يبحث لها عن الحالات الجديرة بالتأبيد. فجاءت الاعمال التي اشترك بها زاخرة بمختلف مكونات الصورة المعبرة الدالة الناطقة والمعبأة اسرارا وتجليات فكرية. ولئن منحنا بصره لنشاهد به تلك العوالم، فانه لم يحرمنا من متعة الفن ولا من تمثل مهابة المشهد، ولا حتى من دقائق المكان وخصوصياته التعبيرية.

رضا الزيلي يعتبر ان الصورة أرقى من الرسم لانها أدق في إبراز الجزئيات والصغائر، وأرقى من النحت لانها تتوفر على مختلف درجات الرمادي، ولكنها في جانب محدد أقل قيمة من الفن التشكيلي الذي يتميز عليها بالالوان التي يفرضها الفنان. والصورة تسبغ على المشهد أو الكائنات المصوّرة مزيدا من الوضوح حتى ان اميل زولا قال: كل شيء تافه صوره لتكتشفه. فالفنيات والذوق شيئان مختلفان يقول الزيلي، فقد يكون المصور صاحب تقنيات عالية، ولكنه يفتقر الى الروح الفني. وبذلك ينتج صورا تامة تقنيا، ولكنها خالية من البصمات الفنية التي تميزه كفنان.

ولكننا نختم من حيث يجب أن نبدأ، لنقول إن الفنان رضا الزيلي شاعر بدأ بالتعبير بالكلمة، ثم انتقل للتعبير بالضوء بعد ذلك. فقد اصدر سنة 1967 مجموعة شعرية بعنوان: "افريقيا بنفسجتي" في 116 ص من الحجم المعتاد للشعر، تضم 28 قصيدة باللغة الفرنسية، قدم لها ريني خوان بدراسة مدخلية للأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية، ومن قصيدته "انبعاث" نورد ترجمة لأحد مقاطعها:

من أعالي الكواكب الأخرى
رأيت إنسان هذا العالم
متعبا، غريبا،
الإنسان الذي يحفر قبره
بأدواته.
هو الإنسان الذي يغتال الإنسان،
ليصبح بطلا.
هو الإنسان الذي يتوسل لله
كي يكون ملاكا

محطات في مسيرة الفنان

بعد دراسة ثانوية التحق سنة:

1961 - كمساعد مصور للصحفي والفنان بيير اولفي بالدار الوطنية للنشر والتوزيع

1963- انضم الى وزارة الثقافة لمساعدة المصور مصطفى بوشوشة

1965-1966 شارك في تربص بدار الاشهار رل دوبوي- باريس

1967- اصدر ديوانا من الشعر بعنوان "افريقيا بنفسجتي" بباريس

1967 - مساهمات في عدة مجلات تونسية وخاصة مجلة قرطاج

وبالإضافة الى المعارض بالبلاد التونسية، اقام رضا الزيلي عدة معارض بالمدن العالمية نذكر منها: 1969 - هلتون القاهرة- 1971 بالمركز الشعبي البلدي بعاصمة



الجزائر- 1972 بالمجر (فاتز)- 1974 جامعة تبنغان بالمانيا- 1975 مركز محمد الخامس بالرباط، المغرب- 1977 الكويت ثم بغداد- 1978 بالدوحة- 1980 بكندا، اوتاوا- 1981 قام بتاطير الشبان المعوزين للدول الفرنكفونية ولمدة شهر بواقادوقو، بوركينافاسو.

1985 حصل على جائزة الدولة للثقافة

1986 عرض في اسبانيا في متحف Archiologie

1987 عرض بموسكو ثم بباكو عاصمة اذربيجان

1989 بكيشناف بمولدافيا

1995 حصل علي وسام الاستحقاق الثقافي

1996 عرض بالمركز الثقافي التونسي الليبي بطرابلس

كتبت عنه مقالات عديدة في الصحافة التونسية والأجنبية.

(*) استندنا في معلوماتنا حول الصورة الضوئية الى "الموسوعة العربية الميسرة" و الموسوعة الكونية (بالفرسية).

محمد الخالدي

وطن الشاعر

I– الأرض والشاعر

أهرمت يا أرض الصبا فعلتك كُدره
إني عهدتك في الصبا ألقا وخَضره
وعهدت وجهك ضاحكا فعلام شبت؟
أمنْ نوى؟ فعرتْك غُيره
آتيك بي شوق يهزّ جوانحي
فيمضني ويعود بي..
رجعى الى الزمن القديم أعبّ نشره
...آتيك أحمل لوعتي
وصبابتي
كيما أضم ولو لمره
ربما وأنهل من جوى الذكرى عطره
كي أحضن الطرفاء أينع غصنها
وأشم زهره
كي أذرع الوادي العميق لعلّ سدره
قامت هناك فعرّشتْ
لتفي وظلا وارفا وتفيء نُضره
كي اشهد الكُدريّ يبحث في الثرى
عن بذرة أو بعض بذره
والأرنب البريّ يمرح بين منتجع
وخضره
والثعلب المذعور يدخل وَجْره
فأسدّ وجره
فإذا اغتدى عبر الوهاد ركضت إثره
....آتيك علّي عند منعرج
أرى كهفا وشجره
كنا نفيء اليهما عند الهجير
وزادنا تمر وكسره
...آتيك نار أضلعي
ومدامعي تنهل ثرّه

****

هجر الصّبا أفياءه
والطائرُ الغرّيد وكره
طال الفراق فما أمرّه
يا مربعا أحببت منزله وقفره

II– الأرض تلبس الحداد

ثلاثون مرت عجافا
ثلاثون من عطش ويباس
ومن سغب ما برحت الشغافا
ثلاثون جرّت
ولما أزل ذلك الطفل يعدو
ويملأ بالرمل – منبهرا –راحتيْه
يومئ للغيم كيما يحطّ فيمشي اليه
ثلاثون كرت...
تدانت بلادٌ
وشطت بلادٌ
وهذي روابيك لما تَزلْ
مثل عهدي بما حرملا وقتادْ
شجرا ضامرا وبقايا حصادْ

****

يتُها الأرض ها قد هرمتِ
وغطتك سود التجاعيد
فاربدّ وجهك صار بلون الرمادْ
ولبست الحدادْ

III– شريفة في الذاكرة

تهزني الذكرى الى مربع
كنا اليه نفي
فنجتبي ما نشا
من زهره الأهيفِ

ونجمع الجر جيرلا ننثني
نقول للشمس التي غرّبتْ
مهلا فلا تنطفي
لم نقطف الخبّازَ بعد ولمْ
نحن خضيد اليَنَمْ
لم نجمع الحرمل في الوادي ولا
أغصان هذا الرَتَمْ
لم نسلُت السدرة من نبقها،
لم نجهر الَحسْي الذي صوحت
أطرافه فانهدمْ. . .

****

نقول للعتمة لا تسرعي
ولاتحجبي الربوة عنا ولا
رونقَ هذا السبسب الممرع
وننثني نبحث عن موضع
كي نرقب الكروان يشق السما
ويملأ الليلَ تلاحينا
لله ما أعذب ذاك الغناء
فوق بوادينا

****

قلنا لذات الشيح لا تجزعي
ها أننا عدنا
يهزنا الشوق الى مربع
كنا به شدْنا
أوّل حلمَ لنا، أوّل أسطوره
ما بالها أفياؤنا وحشة
ما بالها السدرة مهجوره؟
كنا عهدنا فيها روضة
تُظلنا ما اشتد قيظ وما
برّح بالأعراق منا الظما
فكيف صُوّح مغنانا وكيفْ
مرّ الصبا مثل طيفْ
وأعتمتْ من حزنها الجيره

****

أكاد إذ ترحل بي نغمة
ألمح عن بعد بوادينا،
ألمح وادينا
والسدرة الخضراء تغاوينا
أكاد اسمع صوت القطا
يشق أجواء الفضا
وصيحة البومة عند الغروب
تعلن من وكرها
عن مقْبل الليل
فنلعن البومة ثم نؤدُبْ
قبل سواد الليل نستجلي
طريقنا ما أروع البدر وما
أطيب ريح العرارْ
تسري فتهدينا
تبدلت دنيانا وشطّ مزارْ
ولم نزل نهتف ماهزنا
شوق الى أفياء تلك الديارْ
تيّمنا الحبُّ فها إننا
نعود يسبقنا شوقنا
كي نمرح في الواد طول النهارْ

IV – الأرض تنأى

كنا إذا ما جادت السماءْ
وأمرعتْ ربوعك الجدباء
نهيم في واديك، نجمع الخباز والجرجيرا
والينم الطري نملأ السلال كمأ
ونبقا صغيرا
نطارد الفراش والطيورا
ونوسع الجرْعاءْ
حَفرا بأيدينا لعلّ الماء
يطفو فتطفئ الظمأ

****

وكرَّت السنون، غاض ذاك الماءْ
أمحل بعدنا الوادي، اكتسى
ضالا وطرفاءَ، تغيرتْ مراتع الصبا
وصُوّحتْ. . .يا أربعا طماس
هذا أنا أجيئ جبهة تغضنتْ
وشفة يباسْ
أبحث عن طفولة ضاعتْ
وعن مواسم كانت لنا أعراسْ
عن سدرة كانت تقوم هاهنا
في المنحنى
وعن صفير طائر المكّاءْ
يضيع في المساءْ

شعر

عبد الرزاق عبد الواحد

قصائد

1– لم تستعجلين؟

كنت أعلم من قبل عامْ
منذ أوّل يوم رأيتك فيه
أن دينا علينا معا
سوف يكبر في كل عام
ولكننا لن نفيه
كنت ألمح هذا الختام
فأحاذر أن أزرع العين فيه
وأتى مسرعا
ساعديني لكي أتقيه!

***

أنت تدرين أني نذرتُ فمي
أن تكون أخيرَ اختلاجاته رجعُ اسمكْ
ونذرتُ دمي
أن يصير هو الحبرَ في قلمي
حين أخلو لرسمكْ
أنت تدرين ذلك. . .

***

وحملتُ شموْسي جميعا لأسكنها في ظلالكْ
أنت تدرين ذلك

***

لم أدع شمعة من شموعي
ولا دمعة من دموعي
ولا هاجسا في ضلوعي
دون أن ينحني في مرايا جمالكْ
أنت ذلك ذلكْ
سنة وأنا مستهام عليك
سنة وأنا كل روحي لديكِ
كلّ أخيلتي
سكبت مقلتيكِ
كل أجنحتي
هجرتني إليك
وانتبهت لنفسي
فإذا كلّ أشرعتي تختفي
وإذا كلّ أسرجتي تنطفي
وإذا بي رويدا
بما ظل من خيبتي أكتفي!

***

لم تستعجلين؟
أنا أدري بأنا سنسلك دربين
كل لصاحبه لايبين. . !

2– قلق على نجمة تائهة

كنت أرفع رأسي لابحث عنها وراء السحابْ
كلما ارتفعتْ

كان جذعي يطولْ
كيف أرجو اليها الوصولْ
لو هوتْ في الترابْ
من سيفهم هذا العذابْ؟

3- ضياع الآلهة

كانت على يدها مياهي
كانت هناك مجرتي،
ودمي
وشيء من شفاهي
واحسرتاه
أنا أفتش في حطامكِ عن إلهي...



4- شاب الهوى وهو في الستين لم يزلِ



طفلا سيبقى غريرا.. هائم المقلِ
شاب الهوى وهو في الستين لم يزلِ
يرف أنأى وريدٌ فيه منذبحا
وراء نظرة جفن عنه منشغلِ
هذا الذي ضحلة في الغيب تنقله
من ذروة الحزن حتى ذروة الجذلِ
أهدابه.. كل هدب عالقٌ فرحا
بنجمة.. هكذا من دونما أملِ
لكن يشعشع فيه الضوء.. يملؤهُ
هوى وشعرا فيدنيه من الاجلِ!
حياته هكذا.. شطآنه أبدا
جياشةٌ، وهو يستلقي على الوشَلِ

حتى لو أن عيون الأرض أجمعها
فاضتْ عليه شكا من قلة البللِ
لكن قطرة ماء قد تسيل به
وقد تسد عليه أجمع السبل

5- يا ضوء روحي

علمتني أنت الصغيره
كيف النفوس إذا أحبت تغتدي مدنا كبيره
علمتني أنت التي مازلت أصغرَ من صغاري
كيفَ المحبُّ يصير دار النَاس،
وهو بدون دار
علمتني أنت الفتيّة
كيف الحبيبة حين تسرج قلبها تغدو بنيّه
يا ضوء روحي
علّمت هذا الشيخ كيف يضيء نبراس الجروحِ
وأريتهِ كيف الهوى القديس للشعراء يوحي..

حسين القهواجي

محنة حنبعل

في اغبرار الأفق، والريح المزمجر
عند اشتداد الزوبعة
أميرة تمسك بأعنّة نمور أربعةْ
بين العجلات تنقل جرحى القتال
تسلك خيملكا* يباع للروميّ
بيع النّعال، صاغرا يحمل الأثقال ويبني
حنايا الماء من صخر الجبال
يابئسَ قرطاجة بعدنا، لاتبقى لها الأيام
غير التوابيتْ
وربة الصليب تانيتْ
أنصابها بلا هدايا ولا نذورْ
جاعت، فأكلت ما تبقّى على المنصّات
من مكروم وبذورْ
أمتيّ رحم مقطوعة لا تلتئمْ
ملوكها ألقت في النّار المفاخر
وغدت للاسكندر مرتزقة وخدمْ
كانت على نحرها قلاده
حصان يجري بمشعل
داخل البحر منذ طرواده.
شعب لا تسمو به الهمم الى مطارق النحتِ
لهُوَ الذليلُ الواهنُ

يجثو لصنم أصمّ-
ويرضى أبدا بما قضاه الكاهن،
ما أقسى أن ينتهب الحريق-
حديقة أميلكار** وفجر الأرض ربيع
شعراؤه وشيوخه لحاهم في الطينْ
يتقّربون بالأكواب ركّعا متسوّلين
وتمثاله البرنز في الميدان غيّره الصقيع...
ترسه الدائر ملقى-
وجناحه المكسورْ
يرفّ ولا يحطّ فوق السورْ
كيف تهون على الجند المصائبُ
إذا كان العزم مغلوبا، والهم غالبُ
النّجوم تساقطت أنواء
وطارت جبال الثلج في الريح هباء
جرعة كبريت من لعاب الأفعوانْ
تغفر جرمي، وتزيد الوداع جلالاً
وليكن السمّ النبيذ بلسما
على كبد صدعها الخسران-
فالتنين الذي يقود صدر بعل الى بوابة النصر
نافثا أنفاس اللهبْ-
كنت أقلّده هالة الزهور،
كنت أطعمه تمرات الذهبْ.

ايضاحات :

-Himilca- زوجة جنبعل عرفت بالنضال والوفاء،
-Hamilcar- والد حنبعل ورائد عسكري أول.
-Hasdrubal- شقيق حنبعل وقائد مقدّم هزم الروم واغتيل في معركة نهر ميتورو بإيطاليا سنة 207 ق م

الطيب شلبي

آلامُ المُصَابِ والحمّى التي تتَبْعُها

سارقُ روحِه

أصْعدُ بالنّشيد- الذي تذكرين -،

إنّ العالمَ لَمُمْتلئٌ

بكلماتي.

لا تقولي وداعًا، لكيْ لا تتشقّق

رُوحي

ولا تقولي : غدًا . . .

لأمُوتَ في زنْبَقةِ الوقتِ.



كل غنائي لكِ

كلّ النّشيد.

وسيمرُّ عامان من الشّوق كي ألتقي

بسمتك الحلوة من جديد .

لا تقولي وداعا،

لكيْ لا أموت من جديد.

شجرة الألم

(ظلّت أمٌّ في آخر الدنيا تبكي المحبّة الضائعة على أرصفة حجر غريبة. وظلّت تذرفُ الدّموع الغزيرة حتّى نبتت شجرة عالية تترصّع في كل فصل بالغلال الفاخرة. لكنّ فاكهةً منها - ويا للغرابة - تهزُّ القلب من الدّاخل، وتقلب أعمدته الى حدّ النّدم. أمّا العابرون فكانوا يمزجون ما عندهم بتلك الثّمار الحامضة لشجرة الألم ويردّدون : هذه الدّنيا لنا.)

.. لكن اللّيل يشدوه الغُرباءُ

غريبان لا تجمعُنا سوى الأغنيات

أشدو بصوت مقلوع في آلاف النايات .

دمْعتانِ في قِدْرِ البعيد. .

وحساءٌ في مواكِب العائدين
مساءً.
منتصرٌ بغَيْرِك،،
مُنْهزِمٌ بِكِ . لِي قَمران جميلان
لكنّ اللّيل يشْدُوهُ الغرباءُ.
أُقضّي عُمْري باسمك قَرْنًا من الحُزْن
صدًى لأُغْنيتيْنِ . . صَوْتًا جَبَلِيًا وصعودًا
إلى المأتَم الكوْنيّ.
إنّي غريبٌ كـ " العشاء الأخير "
وحيدٌ في المذْبَح المتعدّد
ذكري لشروق شمسك .
متمرّدٌ في نفسي وصوتي آلاف الغابات . .
غُرباءُ،
غُرباءُ . .
غُرباء، نحن، لا يجمعُنا شيءٌ!



يوطوبيا المذبوح

ملْعونٌ أبانا
سماؤه لا تمطرُ،
سِرُّ أسراره أن تأتي قصائدُه
في موعدٍ باكرٍ
قبْل الحياة.
ملعونَةٌ الحياة
معْراجُ فكرته أن يقول :
"أُحبُّكِ" . .
لم يجد ما يضيفُ، أمسك عن الكلام شهْرًا
وهزّهُ الغناءُ. . .
طيرٌ في بلاده، وهو لا يطيرْ !
مطرٌ في بلاده، ولمْ يستطع البُكاءْ !
غناء في كلِّ الأعْراسِ، وهو لا يستطيع
الرّقْصَ!
واسعةٌ فِكْرتُه



وأوْسَعُ من " يوطوبيا " العرّافين
والأنبياء . .
فهل يكسِّرُ مرآةَ بيْتِهِ، ويحرقُ كتُب
العرّافين والطواسين
والفلاسفة ؟

فيولا الحبّ Viola Demore

(لا . . ليس تغنيني أغنيتكِ، ولا صوتُكِ تبرأُ منه روحي.
أنا المقتول خطأً.
إجتماعُ نقيضين وسماءٌ تُظلّلُ سَماءً(1)، أنا الموزَّعُ في ساحاتٍ وفي كتب العرّافين ونذور النّساء /المختبل بنشيد البعيد /القريب مسافتيْن وفمُ منْ لا صوْت له / لا أغنية له، ولا يمْلكُ نَأمةً.
أذْبحُ . .أذْبحُ كوتَر الكمان وكساقية الأحزان، أمضي الى جهات أخرى تعذّبني وتملأ فمي بمياه الشُّطانِ.
كأنّي غريبُ حكايتيْن. كأنّي غناءُ أمْسِ / نَشيدُ إنْشاد الوقْت.
لُغَتي مغاويرٌ وأحفادُ غزاة وأفّاقين / أحذيةُ المحاربين على قفا عبيد الكلام / مستودع للأحزان ساعات الصّحو / منامات صبايا يرقدْنَ على حرير المجازات / صباحاتُ رُعاة السّهول وناي غريبٌ ظلّ يبْكي غريبًا فاتْ.
أُذبَحُ . .
أُذبحُ كوترِ الكمان. لا أبْرأُ منْ شيء،، علّتي الكونُ وخلاصي في كلام لمْ يقُله جدٌّ أو طيْرٌ أوْ جمادْ.
أنا خُلاصةُ الخَلاصاتِ، لكنّ فمي ممتَلىءٌ بالصُّراخْ . .)

قلبي يسافر بعيداً عنْ « تقموته»

أعودُ الى بيْتٍ جديد
سهولُ الرَّبيع، أتْرُكُها خلفي
أغْنيتي في فمي وكلُّ الحقولِ
ظلالْ . .
(ستَمْحو الرّيحُ اثارَ منْ عَبَروا
شَمالَ "تقموته"
وأطْوي في كتاب الأيّام
جُرْحًا.)



محمد الزّواوي

مفـردات العـزلة

أستطيع أن أقرأ حروفك
أيتها الريح،
لا أقدر على مسك أذيالك
دائما ألاحق الحلم
دائما لا أصل..
منّي، من بدني الطريّ
تقتات أفكاري
لكنها، أبدا، لا تعترف
إنها لعبتي :
أحضن بيضات الريبة،
أفقسها...
وفي الصباح أطيّرها
فوق مزارع اليقين
قابعا، في انتظارها
أسخر من المعجزة
كلما حاولت أن أخرج
وجدتني متربصا
في الخارج
من قال الشمس
تلد الصباح- من ؟
إنها تجهضه
للفجر أمومة واحدة
يزعمها الليل...
علمتني الوردة أن أفوح

سرا
وبلا أجراس
في يأسي
اتعطّر بي
في النعش الذي سوف
أفتحه
الطفل الذي كنته
يلهو بالنطفة التي كانها
أيها القريب : اقترب
أيها الشاعر : أنت لست أنا
كما لست أنت
كيف أميّزك عن اسمك!
كيف أدعوك : جرح الغبار
تجيء، والأبدية في خصرها
اللذة، بلا كحل ولا أسماء
وحين تمضي
تخلّف أسماءها معلقة
على مشجب الذاكرة
الشيخ الذي يفرك الوقت
في التجاعيد والذؤابات،
الشيخ الذي يتسلّل خفية
في المفاصل
ذاك ما نسميه غدنا
ونسمي انتظاره أملا



الانثى التي فيّ
متى تصهل مفاتنها
والذّكر!
متى يشعل حرائقها
متى أستعيد ضلعي
وأكتمل...
أنت لا تصوغ لأجلي
ضوءا واحدا
وتريد من عثرتي أن تتدلّى
كالفانوس
"Hypocrite lecteur"
راقص في العتمة أنت
وتصرخ: الوضوح... الوضوح
خلف الجفون النائمة
يقظة الحلم
براويز وجوه أنساها
وأحملها
هازئا
أُبَ دّدُ موهبتي
نشيج الفقراء
لا يوقظني
ولا حتى هتافات خلاصهم
ماذا تطلب أيها الشعر..!
جسدا آخر للنور
وجها آخر للظل
ماذا! يا زهرة الرّمز
هيأة الصليب أنت
أم بذرة الخلاص



مجدي بن عيسى

إســـراء

-1-

هل تواعدنا مع الأمان كي تسري بنا
في غابة الحاضر نستعدي
عليه الصدّ والصليل والمختلِفَ؟

-2-

لانعادي الليل لكنا نحبّ الضوء والألوان
والدفء الذي ينفذ كالبهجة في أوصالنا
ونحبّ الريح أن تخفق في راياتنا
ونحبّ الوقت مفتوح العيونْ
شاهدا صدقا على ما عرفَ.

-3-

نسْلنا
كلمات تخرج الحكمةُ من أجراسها
وأخونا الضوء إن طال علينا الليل نستدفئه
وأبونا يومُنا،
معدودة من نسله الأزمان ماضيه غد ولّى
وامسٌ بعثَ.

-4-

لغد يأتي وللأمس الذي ولّى
نطأ العشب الذي ينبت في أكتافهِ
ونسوس الأزمنه
كقطيع الخيل كي تعدوَ أو تصهل كالحكمة في برٍّ
علا وانخفضَ.

-5-

لغد ولّى وللأمس الذي يأتي
نقرأ القادم من هيبته
ونجوب الأرض ممنونين للشمس وللأمطار والريح التي
تعصف في أثوابنا
ونقول : الغيب ما أكرمَهُ
هو ذا يخرج كالألكن من حبسته
هو ذا يغلِب أو يغلَب كالأحياءْ
هو ذا يضرب في الأرض كمن قد سَلَفَ.

-6-

صلواتٌ وأناشيدُ، خطايَا
وملوك قتلهْ
خشعةُ العابد، نهبٌ،
وغوايات، وتلويح سلامْ
تلك أيات الغد الفظ وهذا يومنا
مبصرا يملي الذي قد شهِدَ.

علالة حوّاشي

قصائد

1– وفاء

كنا معا في الحَان
والماء حبيس بيننا
متخذاً شكل الاناء
وصاحبي منصرف عنّي
إلى طير حوالينا
تكاد تفتح الأقفاص بالغناءْ

***

كنا معا
وكان يستحثني
أنّ أشرب الكأس
يقولُ :
– "هيَ محبس
وما الخمرة إلاّ نورسٌ
من ماءْ"

***

كنا معا في الحان
كنا واحدا
ملعونةٌ عتبة الحان
وطئناها الى الشارع
صرنا إثنين
وانصرفتُ عنه
وتوارى
فسألت في حوانيت السكارى
وترددت على دير العذارى :
– "هل رأيتنّ الفتى؟
فقلن : من ؟
قلت : الذي عرّفني خمري
وسماني نديم الصّحو
واختفى. . . "
وما صحوت مذ قلن : انتهى
وما عرفت من نعين لي
أهُوَ أم أنا !

2– سلوان

لا ورد أوان الثلج
سوى فيما يرويه مقرورٌ
يهذي بحكاية سيدة من زمن البدوِ
أحبّت رجلا ذات شتاءْ
ونأى عنها فبكتْ،
فسقت دمعتها عود اللوز اليابسِ
فاخضرّ ولان،
وبرعم بين أصابعها
واتقدت زهرته في الأنواءْ
وقضى النائي
ونعاه الناعي

فاستلهمت الأنثى الذّكرى
وهي تقدّ من الثلج فتى
سكبت في عينيه حورا
من عينيها
ولمى في شفتيه،
من شفتيها
ودعته فأتى!

3- مجنون أنكا*

كان يعشق أنكا
أنثى من نارٍ
لا من طين
من نورٍ
لا من حمإٍ مسنون.
كان يعبد أنكا خالقة
كان مفتونا أعمى
غشيته أنكا ذات شتاء
فتوهّج في ظلمته
فرأى
وتوجّد في وحدتهِ
فهذى
وتهجّد يلهجُ:
- أنكا- أنكا- أنكا
هل منك نزولٌ
أم أعرجُ،
يا من أنت أنا...!
كان يشطحُ،
يرقصُ
صوفيا، سكرانَ
يذوب فناءْ!

4- غزالة وطيور

الكأس والمصباحُ
في يديها
وأضلع الزيتونة المباركهْ
حنت عليها
والثمر والأوراق نورٌ،
فوق نورْ
كأنها- لما تجلّت
وتواجدنا لديها-
غزالة ،
تنادم الطيورْ
غنّت
أماتتنا
وأحيتنا
ودكت صخر وادينا
كما دُكَّ بموسى،
جبل الطورْ!

ايضاحات :

* أنكا : فتاة رومانية عرفها الشاعر سنة 1993 .

المكّي الهمّامي

أصابع الشّعراء

ولدٌ
يضرب في الأكوان،
كأنه نون الحزن الطالع من قاع الأشياء . . .

***

توقف عند تماثيل زرق،
تتمدّد فوق سجوف الماء أراد
أصابعه البيضاء،
خطوطا فوق صحائف عينيه المشرعتين،
الصلصال المدعوك، طويلا، في كتفيه الباسقتين،
أراد سماوات تشهق ملء الفتنة فوق ستار الماء

***

وكان يحب الشعر ، ويشنق
كالطاغوت، بشينه سقف اللّيل، يعانق
خاصرة الشجرات على هذي الأرضين بعينه، يربك
أرداف الملكوت برائه-ثمّ

يهرول، منخطفا، وسط الظلماء . . .

***

ووحيدا
يمضي، لا أهلين وراءه، لا أسفارَ
تميت الجوع النافر فيه سواه،
النازح عنه،
المشدوه أمام الضوء الشاهق في أحشاء اللّيل،
المعلن أسرار النايات الأولى
عند العلّيين،
وحيدا كان -تساقط،
فوقه،
ناصية الليلات أشياء . . .

***

مازال غريبا في الفلوات الخضر،
غريبا،
مثل إله ضيّعه الشوق
فضاع . . .
عصاه الأفق السامق،
قلبه يدفق بالشهوات، كراهبة في الدير تَعَبّدُ،
والصحراء مداه . . .
لكنّ ضلوع الحلم تضيق به- يتيبّس
خبز الدهشة في شفتيه - تشيخ،
بداخله،
الأقمار البكر- تموت،
على كفيه الراجفتين، نهارات
وتغيض . . .

هذا الولد المسفار،
دخان رغائبه الصلوات،
صباحه نافذة وسط الأرياح الكثْرِ،
خطاه على الدرب المكسور هباء...

***

وبعيدا، حد الوحشة، عنه
بعيدا، حدّ الغبطة فيه
بعيدا كان
يتمتم،
مختلجا، ملء الأشياء

***

مسبيّا كان يتمتم:
"راء... كاف... فاء
العالم أضيق منّا،
إن كنّا شعراء"
ويضيف لغيمات كسْلَى:
"نحن الموتى،

نحن الأحياء"

***

وغدا،
تخرج من أصلاب الموتى،
عند حدود الفجر،
لغات بيض للقتل الخالق كاللاهوت،
وللركض المفضوح على فلوات الروح،
عميقا داخلنا،
ولشنق الموت هنا وهناك بحبل الأسماء...

***

وغدا،
سيكون له،
وسط الأجرام مهجرةً،
في الليل وميض...



عادل معيزي

حين غنّت.. حكم الأموات ترتيلٌ جديد



حينَ غنّتْ، حكم الأمواتَ ترتيلٌ جديد
وطفا صخر على الأهرام كي تصبح أعلَى
وهمى فوق حريقي كوكب من فضة
يرشح منه الوحي كي اصبح أحلى ثم أحلى
حين غنّتْ. .
رقصت جوناء قلبي للحيارى للصّبايا الباكيات
لانتفاضات الليالي، للفر اشات القتيله:
"يا حبيبي صرتُ وحدي
أترك الأيام دوني
أين من يرفض موتي، أين من يشفي شجوني
أينَ من يصْغي لدمعي، في لياليّ الطويله
أينَ منْ يحلم بالنرجس يهذي قرب عطري
أين من يمتصّ في لهو بهيجِ
قطرات الطلّ من نهدي، ومن يطفئ شوقي
أين من يرقص للخصب ويرتاح على جيدي
ويسري شعره الغادي على حسني ويُرسي
أين من أرخي على أطرافه خصري
وألغي من خطاه شقة الدّهر
وأنسى عنده عمري وأحيا في صداه
أين من أغدو به أغنية ينثرها الظل على الأرجاءِ
كي تخرج من كلّ الشفاه
أين يا وجه حبيبي
زهركَ الفضيّ لما يغتسل في مقتلتيّ
آه يا وجه حبيبي
أحرقتك النار لكن كان في عينيك زورق
حين أرسى كان وجهُ الشمس مرّاً
ينتهي في راحتيً
لم أغادر ديدنَ الأرزاء مذْ صرت حميما
لم تغادر لحظةُ الوجد سراديب الأماني
لم يعد شيء يناديك
أخمَدُوا عشقي وعادوا
لانتظار الخبز من قمح لياليكْ
وتباهوا بانتصارات على ضلكَ
واختاروا خبايا الغار كي يخفوا أغانيكْ
هل أنا ترنيمة الورد أغذّي العطر
من سفر البدايات ومن خصب أقاحيكْ
قلقا اسمعه صوتك في اسطورة البعثِ
وفي ليل الصبا المهجور من برد صحاريً
ومن قاع معانيكْ
با حبيبي مزّقوا روحي لأبقىَ جثةً

لا يعثر الموتُ عليها
ومحوا طيفك من عينيّ حتى تركوني هائمه
أذرع الأرض ولا أعرف أيّ الاعتذارات سألقى
من سماءٍ نائمهْ
ورموني في شعاب تعلنُ الهول على العشاقِ
لا معجزة تقوى على ردّ إساري
لاضياء يشرخ الأغوار في الليل الكئيبْ
أنكروني فتدثّرت بشال ظلّ يهذي بلقانا
في شتاء يوقد الأحلام والظلّ الغريبْ
وأشاروا لرعاة الملح أن يغتصبوني فتمزقتُ
وناشت شهوة محمومة شعريّتي
حتى غدا جسمي لهاثا صاعدا نحو البدايه
يا نجوم الليل دليّني الى أسمائه الحسنى
ودليّ خيمة الذكرى، لعلي أمسخ الأنحاءَ



حتى ينجلي رعب النهايه
من ترى غيرك يا ناي الرّدى
يهدي سبيلي لحبيبي، لشواظ صار يسري في الحجرْ
من يعيد للموت انتصاري كلما خفت وعانقت القدرْ
ليلة أخرى تمرُّ..
وأنا أبكيك، يا رمز حبوري وشجوني زمنًا
ما دلّني سربٌ عليكَ
لغتي تجلو عصورا لترى ما يختفي من آلهات الريح
والإعصار والحرّ الذي في هجرة الروح اليكْ
ليلة أخرى تمرّ..
هل أنحيّ جثتي عنّي وألقيها على النيران
كيما أنتهي بين يديكْ
سوف أبقى أقتفي حزنك في كلّ البوادي
في بقايا الأغنيات
في أهازيج السماءات الحزينهْ
في الأساطير التي تحمل نجمي للقبيلهْ
سوف أبقى أقطع البيداء، لن يثني هديدري
صوت ذئب أو غرابْ
سوف أبقى أسأل الأصداء وحدي
يوم لا يسأل نهدي عن رضيعي
سوف ألقاك أنيسا للمنافي
وعلى وجهك غابات الخُزامى
وزهور البحر تأتي من صفاء الريح
في جـــــــرح الربيعِ

شعر الشاذلي القرواشي

صورة المكان

"من تسرّع الكلمات في استنبات نبضها أعلن أغنية جديدة"، حكيم الاسكيمو

عند منعطف الصنوبر يفجؤني جسدي،
ذاهبا نحو سماء اللغات الجديدة
ذاهبا ليمرّ على شبيه في منام بعيد
يمرّ على جثث الكلمات القديمة
ويعبر الى قمر في القصيد
كطائر ينقر خط المدى
ويفتح أغنية في الغياب
طائر،
لكنه زغب الضحية في التراب.

***

عائد مني،
نحو الجهات المشرقة
أتبادل القميص مع النجوم البعيدة
أتبادل الوثبات مع الصرعة
عائد مني،
ومن جهة السماء المقفلة
تطارد الروح سكانها
وتلملم بعضها من صداها
لارسول ينبئ الأموات عني لارسول
اصعد أيها جسد المموّه بالأماني
سوف يفجؤك النزول
كلّ الحقائق مدغمة في شقوق الموت
والأجساد أدركها الأفول

***

وذا طائران في السماء اقتتلا
أنا لطائران
واقف من ترابي ومني
واقف في المكان
عام أقلب وجهي في السماء
لا اللغة الطروب أطلت بغيّها
ولا جبريل جاء
أحدس الاشياء ولا شيء يرى
عام أغيّب وجهي في الخلاء

***

على الطين تُبدل الأنهارُ مواقعها
وتمضي الجبال السريعة
على الطين تعرف الأيام هفوتها
وقصة الروح الجريحة
فلأكن أبكم مثل باب قديم
عليه النقوش البطئيةُ
فلأكن حجرين:
واحد كي تخط الارض قصتها
وآخر للرؤى حذو باب الحبيبة

***

هي دالية ضنت عليّ بثديها
فالتمست المراضع في سواها.
وأنبأت كلّ الحروف مواقعها

كنا سكن عشبة واحدة
كنا انشطرنا وصرنا اسمين غويّين
كبرت بين نهرين من شمس وماء
كبرت بين زوبعتين
وعرفت كيف أخرج الخيول من الصخور الميتة
وتعلمت إغارة
على آلهة تمرّ فوق حروفي ونايي
حوافر الايام على جسدي
وجريمتي أني صرت التراب

***

صوف يمضي كرنفال الشمس
ويلبس الماء سترته الجديدة
سوف يمضي عالم التيه المرقّم
ثم تبقى القصيده
سوف نمضي في الرؤى
ويظل الشعر هفوتنا الجديدة

طريق الموت
قراءة في رواية "طريق النسيان"

محمود طرشونة*

صدرت رواية "طريق النسيان" لنتيلة تباينية سنة 1993 عن الدار العربية للكتاب ولكن هذا التاريخ لا يعني شيئا، لأن تاريخ التأليف سابق لتاريخ الصدور بعشرين سنة كاملة حسب ما اثبتته الكاتبة في آخر نصها لكن هذا التاريخ ايضا 1973 يتضارب مع فترة احداث الرواية التي تمتد الى سنة 1975 حسب ما ورد في النص نفسه، إذ ذكرت الساردة ان الطلبة كانوا سنة 72 في سنتهم الأولى بكلية الآداب وآخر حدث وقع في سنتهم الرابعة. معنى ذلك ان التأليف سبق نهاية الأحداث بسنتين وان الساردة توقعت حدوثها أو تخيلتها وافترضتها، أي ارغمتها على الامكان وليس اقدر من الرواية على ابتداع احداث قد يكون الواقع مصداقا لها. ذلك ان للتاريخ منطقا يكفي ان يعلم الكاتب بعض عناصره حتى يتوقع بقيتها فيتصورها قبل وقوعها، ثم تحدث على أرض الواقع فلا يستغرب احد وقوعها بما انها تندرج ضمن منطق للتطور معلوم، قائم على قياس الغائب بالشاهد، أو على قانون طبيعي كالذي حلّل ابن خلدون مقوماته المتعلقة بنشأة الدّول وتطورها وفنائها بحكم عوامل تتكرر في كلّ زمان فتنتج عنها نفس الظاهرة مهما تغيرت الظروف والأماكن والفاعلون في الأحداث وبناة الحضارات والدول.

وفي مقدمة الرواية اهداء وتصدير، وهما عتبتان هامتان لفهم ابعاد النص اما الاهداء فهو الى روح شقيق الكاتبة وقد فقدته في "زهرة العمر" حسب ما جاء في نص الاهداء نفسه، وفي الرواية طالب يختطفه الموت ايضا في عنفوان الشباب إثر حادث مرور عادي. ويشترك الفقيدان في نصف الاسم إذ كان الأول يسمى عبد الستار والثاني عبد الحميد، لكننا لا نعرف عن الشاب الواقعي الا ما ذكرته عنه شقيقته الكاتبة بينما نعرف عن الشاب المتخيل كل شيء، ولا يحق لنا أن نكمل ما نقص من معرفتنا بالأول بما اكتمل مما نعرفه عن الثاني إذ الشخصية الروائية غير الشخص الواقعي. ومن ادرانا ان الكاتبة لم توزع عناصر شخصية الشقيق الفقيد على جملة من الشخوص الروائية، فكان شيء منها في افكار علي وشيء آخر في سلوك الهادي أو بشير أو توفيق أو غيرهم. ولكن ماذا تفيد معرفة هذا الأمر والنص الروائي بين أيدينا ينشئ عالمه الخاص ومنطقه الخاص ويبني احداثا قد يكون الواقع منطلقا للبعض منها وقد لا يكون.

كان التأليف إذن في خضم وهج الأحداث وقد عشناها في مطلع السبعينات فتعرّفنا على الكثير منها في النصّ، إلا أنّ الكتاب لم يقدّم الى النشر الا بعد الانتهاء من التأليف بخمس عشرة سنة حسب ما ورد في التصدير، ثم بقي خمس سنوات اخرى الى أن صدر سنة 1993 فلم يكن الأوّل في ترتيب الروايات النسائية وان كان الأوّل تأليفا ان صح التاريخ المذكور في آخره. وقد يصحّ لأن الكاتبة نشرت أول أقصوصة لها في العدد 16 من مجلة "قصص" الصادر سنة 1970 أي منذ ثلاثين سنة ولم تصدر مجموعتها القصصية الا سنة 1990 بعنوان الموت والبعث والحديث".

وإذا اعتمدنا بعض الاشارات الواردة في النص فإن مجموعة الطلبة التي تتحرك في الرواية هي من جيل الاستقلال وقد تحدثت الساردة عن طفولتهم البائسة في الخمسينات ودراستهم في المعاهد الثانوية في الستينات وما يسودها من توتر وصراع بين الأجيال، ثم تتبعت مسيرتهم في مطلع السبعينات بالتعليم العالي. فكأن الغاية تتمثل في تفسير الحركة الطالبية بالعودة الى جذور الفاعلين فيها وظروف طفولتهم ومراهقتهم مقصية بذلك احد العوامل الهامة وهو العامل الثقافي وما رسخ في ذاكرة أولئك الشبان من نظريات، وما انطبع في نفوسهم من قيم، وما عصف بطمأنينتهم من عظيم الأحداث في المشرق العربي وفي أوربا. كلّ هذا لم يدخل في دائرة اهتمام الكاتبة فركزت على العنصر المحلي وبالخصوص على عيش الخصاصة والفقر الذي عاشه جلّ الشبان في ذلك الوقت، وهو تفسير فيه الكثير من التبسيط لأنه لا يأخذ بعين الاعتبار تضافر العوامل الاجتماعية والثقافية والخارجية في تعقدها وتفاعلها. ولا يقل الحلّ الذي تبناه انشط عنصر في تلك الحركة تبسيطا وهو الموت، عن تحليل الأسباب الدافعة الى الحركة. فطريق النسيان بكلّ بساطة هو الموت، الموت انتحارا أو الموت الطبيعي بسبب مرض عضال أو الموت الناتج عن حادث مرور، كل هذه الاصناف لا أهمية لها، المهم هو الموت نفسه وما يفضي اليه من نسيان كلّ شيء، الطفولة البائسة، والحبّ الفاشل، والحركة المجهضة والحرمان والمجون والدروس والماضي والحاضر والمستقبل في الآن نفسه. وقد عبرت عن كل ذلك

---

* جامعي وباحث.

الشخصية المحورية في رسالة الى أستاذته السابقة في المعهد الثانوي اعاد قراءتها يوم دفن صديقه عبد الحميد بن بدر، كتب فيها "سيدتي رقدة مريحة انسى فيها نفسي وكل ما يصلني بالحياة، أريد أن اقطع كل صلة لي بالحياة وأنام نوما عميقا. فالنوم العميق طريق النسيان" (ص 193).

فلا وجود لحلّ أكثر انهزامية ولا سلبية من هذا الحلّ. فالشاب الرافض شعر بالتعب في وقت مبكر جدا. صحيح ان ما ترسب في نفسه من بؤس الطفولة ثقيل جدا، وإن كانت الساردة اقتصرت على مثال واحد يتمثل في عدم قدرة الأسرة على شراء حذاء من جلد له، وانّ اباه سئم اجواء السوق بعد تسرب الطفيليين والنازحين اليها، وان التفاوت الاجتماعي بين المعالم، لكن هذا كله لا يبرر إلقاء المنديل بمثل هذه السرعة. فقد تعجّل على الرقدة المريحة لانه في نظرنا لم يكن عميق الايمان بما يفعله. فعمل من هذا القبيل يحتاج الى طول النفس وخاصة الى روح التضحية ولا نظن ان لشخصية علي من القوة ما يخول لها الاستمرار ويدفعها الى قبول دفع الثمن غاليا. كان تحرك علي مبنيا على ردود فعل تلقائية وليس على نسق فكري أو ثقافي راسخ الاركان، كان تمردا رومنسيا يطالب بالحرية والعدالة دون ان يوفر لمطالبته الارضية الفكرية اللازمة. لذلك كلّ تراجع وتقوقع في أول فرصة لقي فيها مقاومة من الطرف المقابل. اما صديقه عبد الحميد فرغم انه عاش ايضا طفولة بائسة بل اشدّ بؤسا فإنه اختار الاستقالة منذ البداية فاقبل على حياة الجنون والمجون لينتقم من كل ما عاناه في طفولته، فكان ضحية جنونه إذ سقط ثم مات نتيجة الإفراط في السرعة على دراجته النارية، ومع ذلك فقد رأى علي في موته نهاية مشروع كامل. فالجنازة لم تكن جنازة عبد الحميد، كانت جنازته هو.. جنازة الشباب والطموح والآمال الكبيرة والأحلام العريضة" (ص 189). وهذه في الحقيقة ليست إلا ذريعة تذرّع بها لينسى بسرعة "حنينه ووجعه وصغره وضعفه وفقره" (ص 10) ثم أوضح كلّ ذلك بقوله لم اعش حياتي، لقد انسابت من بين اصابعي بطفولتها المؤلمة الجائعة وشبابها الحزين الناقص الثائر، كنت طفلا بلا طفولة وصبياخانقا وشابا مضطرا حائرا مهزوزا.." (ص10). فعلا كان مضطربا حائرا مهزوزا. وهذه ماساته التي دفعته الى إرادة النسيان. فلو كانت له عقيدة راسخة في شيء ما، في فكرة ما، لما عاش هذا التذبذب والاهتزاز وكأنه مع الايام زاغ عن طريق النسيان التي شقها لنفسه في المرة الأولى. فقد قال هذا الكلام بعد تخرجه استاذا وعودته الى حومة السواحل، فكانّ الطريق الأولى التي اختارها النسيان هي الاندماج في الحركة الطالبية في بداية السبعنات. ثم لما فشلت الحركة بمختلف اتجاهاتها تحوّل بسرعة الى طريق اخرى هي ارادة الموت. وكلتا الطريقتين غير صالحتين للنسيان: الأولى لا يمكن أن يكتب لها الدوام لانها غير مبنية على توجه فكري واضح المعالم بل هي مجرد تعويض لبؤس الطفولة اما الثانية فلم تحلّ أي إشكال. الموت لم يكن قط حلا لانه لا يبنى شيئا بل يقوض كل شيء وتبقى الأوضاع على حالها. وقد أوهمتنا الكاتبة ان تفرّق الجماعة بعد موت عبد الحميد وضع حدا لحركتهم وأنهم جميعا وقفوا في منتصف الطريق بل في أوله. والواقع ان هذه الرؤية لا تمثل غير رؤيتها القاتمة للحياة والمجتمع، وقد ظهرت كذلك في أقاصيصها التي لا يشع النور منها أبدا هي نظرة سوداوية تشاؤية لا تؤمن بالاستمرار والمواظبة ولا بتجدد التجارب ولا بالثبات على المبدإ وبذلك يصدق قول أم علي لابنها عندما كان طفلا يريد ان يلبس مثل صديقه توفيق المنتمي الى اسرة ثرية، سوف تتعب، النظر الى فوق متعب يا ولدي" . (ص 32) ويثبت قوله في احدى رسائله الى استاذته، " فانا في النهاية صغير يحلم منذ ان كان صغيرا.. بالكبر، وتخطي المستحلي" (ص 163).

فالرواية قدّمت حلا تشاؤميا انهزاميا لا يليق بشباب متطلع الى المستقبل وعازم على تغيير الأوضاع المتردية. فقد فرضت الكاتبة رؤيتها القاتمة وغفلت عن تقديم اصوات اخرى مختلفة تتميز عن رؤيتها بالمثابرة وطول النفس، ذلك لأنها حبست الأحداث في إطار ضيق جدا يتنافى وانفتاح الرواية على تعدد الرؤى والفضاءات فانتقال شباب الحلفاوين الى الجامعة لم يغيّر شيئا من رؤيتهم للحياة، فبقوا سلبيين مشدودين بقوة الى طفولتهم ومراهقتهم لا يحيدون عن اجواء التقليد والتخلف الفكري. وبقيت "أمعاء الحلفاوين" قلب تونس النابض كما جاء في السرد ومختلف شرايين هذا القلب، وزنقة السيدة سمية ونهج السيدة مسيكة ونهج القنطرة وباب العسل ونهج سيدي العلوي وباب الأقواس والحفصية وسوق سيدي محرز وبطحاء رمضان باي وجامع صاحب الطابع. بقيت كل هذه الفضاءات تطارد الشخصيات حتى بعد تحولهم الى شارع 9 أفريل، وكان معاشرة الجزارين والحراريرية والسرايرية لا تختلف في شيء عن الاحتكاك بأساتذة الفلسفة والأدب وعلم الاجتماع، فلم ينفتح افق الطلبة على افكار جديدة ونظريات حديثة فبقوا مشدودين الى ميراثهم الثقيل لا يحيدون عنه. لذلك تقوست ظهورهم إثر أول هبة ريح لم تكن عاصفة ولا مدمرة بل كانت نوعا من الاختبار لمدى صمودهم على المبدإ، إذ بمجرد موت احدهم اثر حادث مرور تفرقت الجماعة وعاد كل منهم الى وكره، محتميا بحضن امه أو خالته أو من بقي من أهل السوق بعد زحف النازحين عليها. فبدا سلطان المكان قويا، يريد القوم الانعتاق من ربقته فيشدهم اليه، ويبطل مفعول المكان الثاني، فضاء المعرفة والتحديث. وكأن الزمان حكم اساسي ليس بنوعيته ومدى كثافته بل بحجم مدته لا غير، إذ قضى هؤلاء الشبان في تلك الاحياء القديمة ما يقارب العشرين سنة ولم يقضوا في الفضاء الجديد سوى اربع سنوات، فكانت الغلبة للفضاء الذي طال به مقامهم ، فبقى البائس بائسا ومتذبذبا والمعقد معقدا وضاعت الاحلام الكبيرة والأمال، ولم يبق غير شبح الموت مقترنا بإرادة النسيان. وهذا ما يدفعنا مرة اخرى الى التساؤل عن وظيفة الأدب، فما جدوى الأدب والفن عموما إذا كانا تكريسا لوضع مترد،

يشهر به ثم سرعان ما يصالحه ويباركه وتبقى دار لقمان على حالها، بل على أسوإ حال. . .

ومن جهة اخرى فإن رواية "طريق النسيان؟ تقوم على منطق معكوس لتطور الاحداث، منطق مختل لايثبت امام النقد، ولا يقنع احدا لانه بني على أسس غير التي يحكمها الفن، وهذا لا يبرر اهمال النقاد لها منذ صدورها فالنقد لا ينبغي أن يقتصر على النصوص القوية، فهو الذي يميّز بين الروايات الواعدة والمحاولات المتواضعة بعد تحليل هذه وتلك، أما السكوت فيمكن أن يفهم على أنّه علامة الرضا أو عكس ذلك علامة استخفاف.

وان المقارنة بين ثلاث شخصيات تبلور هذا الاختلال في بناء الأحداث ونقتصر على حدث واحد وهو الموت. فعبد الحميد مات نيابة عن الهادي وعن عليّ وهما اللذان كانا مرشحين للموت بحسب تسلسل الوقائع. عاش عبد الحميد مظلوما بين امه وخليلها، يعاني من حضوره غير الشرعي، ويتحمل تعنيفه، ويقبل استرضاءه في سبيل اسعاد والدته مضحيا بسمعته بين اقرانه. وفي النهاية ينسحب الخليل بإرادته في الوقت الذي اختاره بنفسه غير عابئ بمشاعر المرأة التي ضحت من أجله بعفتها ثم تحول الشاب الى الجامعة ووجد هناك حركة وافكارا فكان من المفروض ان ينخرط فيها لتغيير الأوضاع التي عانى ويلاتها، إلاّ أنه على عكس ذلك تماما اختار "حياة الجنون والمجون" فكان امتدادا لما عاشه في طفولته، وترك زعامة الحركة لعليّ الذي عاش طفولة بائسة، وكان من المتوقع أن يقبل على حياة الرفاه تعويضا لحرمان الطفولة. أما الهادي فقد اختار بذكاء النجاح حتى "يشبع بالخبز" كما يقول، فانكبّ على دروسه بكلّ جد.

فإلى أي شيء يمكن أن تفضي هذه الاختيارات الثلاثة رغم عدم منطقيتها؟ كان من المتوقع أن يصاب عبد الحميد بمرض تناسلي خطير نتيجة اختياره حياة المجون، فإذا المصاب هو الهادي الذي عبر مرارا عن ارادته النجاح ولم يجاهر قط بالمجون وكان من المتوقع ايضا ان موت عليّ نتيجة اعتقاده أن "رقدة طويلة هي الطريق الوحيد للنسيان" فلا يموت هذا ولا ذاك ويموت عبد الحميد نيابة عنهما في حادث مرور.

وكان علي يراسل استاذته السابقة في المعهد الثانوي، فلا تجيبه بل ترسل بدورها رسائله الى صديقه عبد الحميد الذي لم يعبر مرة واحدة عن اعجابه بها. ثم فجأة يصارحه بتنازله عنها له، لكنه تنازل عن شيء ليس في حوزته فهي تعاملهما معاملة لطفلين طائشين لا غير.

إلاّ أنّ لهذه الرسائل وظيفة سردية هامة، فنسق تواترها يفيد ايقاع الاحداث التي تعصف بنفس عليّ، فكأنها مذكرات شخصية، لكنه لا يحتفظ بها لنفسه فيشرك فيها غيره وهو يعلم أنّ هذا الغير لا بأبه بها ولا يريد حتى الاحتفاظ بها. ست رسائل قصيرة كتبها طيلة سنوات الكلية الأربع لم تكن كافية لإقناع استاذته بصدق عاطفته وما عساها تفعل والمتلقي في نهاية التحليل ليس غير أمه. لكنها ليست أما حنونا بل قاسية وصارمة ومن هنا جاءت مأساته.

وفي "طريق النسيان" وجوه تظهر وتختفي بسرعة، لا تساهم في إحكام الحبكة الروائية بقدر ما تساهم في رسم الاطار المكاني، وحكايات مستقلة عن الحدث الرئيسي تنشأ وتتطور وتنتهي بمعزل عن الحكاية الاساسية، وآراء يعبر عنها بإسهاب وكأنها اقحمت لتضخيم حجم الرواية. والواقع انه لا يكاد يخلو أي نصّ روائي من مثل هذه العناصر الحافة إلا أن درجة انصهارها تختلف من رواية الى اخرى. ويمكن ان يكون الحذف والاستبقاء اهم مقياس لمعرفة درجة الانصهار هذه. فإذا حذفنا وجها أو فكرة أو حكاية دون أن يختل نسق الرواية فذلك دليل على انها مقحمة إقحاما، وإذا الغينا شخصية أو فقرة أو حركة فأحدث هذا الحدث نقصا يمنع من فهم المقاصد فذلك دليل على حسن اختيارها وصهرها لانشاء الحبكة. وفي هذه الرواية صفحات كثيرة لا يغير الاستغناء عنها شيئا. من ذلك هذه الخطب المطولة عن حرية المرأة (ص 50-51-68) وعلاقة المرأة بالسلطة (ص 71) وفي المقارنة بين السياسة والمرأة (ص 158) . ومن ذلك أيضا آراء في قضاء الله وقضاء الإنسان (ص 70) فالساردة الكاتبة حاضرة في كامل النص، تجعل على لسان الشخصيات كلاما وهي في الحقيقة عن أرائها و رؤيتها الشخصية للعالم تعبّر. لذلك قال فرج بكل تلقائية لمحدثيه في المقهى: "لا افهمكما، استاذ ومدرس، وأنا، أنا "تارزي" لا أحسن الا استعمال المقص لذلك فإن ما تقولانه جميل إلا أني لم اشعر به ولا أريد أيضا أن أضيع في متاهاته، نظرتي للنساء والعشق واضحة إنهنّ كالقماش، مقص وابرة واصنع كسائي، افصّلهن حسب مزاجي" (ص 51). ورغم هذا التوضيح المبطن بالاحتجاج فإن الحوار يتواصل في جلسة اخرى في المقهى على هذا النسق من الخطب كقول احدهم: "لا يوجد أي فرق بين الرجل والمرأة سوى اختلاف الجنس، وهذا لا يشكل في نظري عقبة أنا لا أشعر بأية ميزة على زوجتي، أنا عقل وهي عقل، أنا روح وهي روح، أما الاجساد فالرغبات التي تجتاحها مشتركة وطبيعية ولا فرق بين جنس رجل وامرأة . . .(ص 68). ثم وضعت الساردة على لسان احدهم هذا الحلّ وكأنها ارادت ان تلقنه امثالها من النساء: " إن الرجل سيظل دوما هو الاقوى، والذكية من استكانت لهذه القوة وتصدت لها بعقلها، عندها ستهزم الرجل فالرجل واحد لا يتغير، المتعلم والجاهل، يرفض ان تشاركه المرأة امتيازاته، وأولى هذه الامتيازات تسليط الراي، امرأة الحرية منافقة تريد ان تحصل على كلّ شيء في وقت واحد، الحرية ورجل تسيّره" (ص 69).

ان خطبا من هذا الصنف هي التي تجعلنا نصف "طريق النسيان" ضمن الرواية النسوية التي تسخّر للنضال من اجل حقوق المرأة ومصالحها. وهذا بالذات ما يبعدها عن الفن الروائي الصافي، خاصة في غياب النكهة الانثوية التي نجدها في العديد من الروايات النسائية. اما عشرات الاخطاء اللغوية فهي ليست مقياسا للتمييز، لانه يشترك في ارتكابها الروائي والروائية وكثرتها في "طريق النسيان" مذهلة تحتم على الدار التي نشرتها مراجعة سياستها في النشر حتى لا تساهم في تقويض اللغة من حيث تريد خدمتها.

"فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي حالة مكابدة أم إذعان لطوق "ذاكرة الجسد؟!"

زهرة الجلاصي*

يقدم لنا الناشر في فضاء ما بعد النص أو الغلاف الخلفي الرواية الثانية لأحلام مستغانمي. من خلال هذا البيان الدعائي القائل "فوضى الحواس" هي الجزء الثاني من روايتها الشهيرة ذاكرة الجسد (انظر غلاف رواية فوضى الحواس الصادرة عن دار الآداب بيروت ط1 1988).

هكذا يراهن الناشر على اسطورة الرواية الأولى، ويتخذ من بيانه تعويذة تستجلي حظوظ النجاح وارتفاع رقم المبيعات الذي حققته ذاكرة الجسد.

اذ لا شيء يدل- سواء في فضاء ما قبل النص أي الغلاف أو المقدمة -أن الرواية المذكورة تقدم نفسها باعتبارها الجزء الثاني من "ذاكرة الجسد".

لكن بيان الناشر، لم يتأسس من لا شيء، فلئن لم تقدم أحلام مستغانمي بصورة مباشرة روايتها الثانية على انها الجزء الثاني من الرواية الأولى فإنها كانت تطمح ضمنيا.. الى طرح رواية مستقلة بذاتها.

وعلى طريقة أحلام مستغانمي في تصريف اقتصاد الحيل والتزوير والمخاتلات وتهذيب الأكاذيب، عمدت الى أن تصنع من حالة مكابدتها لقطع الحبل السري الذي مازال يربطها بأسطورة روايتها الأولى، نصّا روائيا جديدا.

لكن هل انقطع الحبل السري حقا؟

تلك هي المعضلة التي أرقت على ما يبدو أحلام مستغانمي الكائن التاريخي المعلوم، واستسرت عدواها الى بطلة الرواية الشخصية التي تمارس حرفة الرواية في النص الروائي المتخيل.

لقد تجمع في رواية "فوضى الحواس" خليط من الاوضاع القصصية والروائية واللغوية، رغم أن الكاتبة بذلت جهدا لتنظيم وتوظيب هذه الفوضى السردية قصد ارساء معالم عالم روائي منظم. لكن تناسل الخطابات الحافة بخطاب المتن الروائي إن صحّ أن نقول أن هنالك متنا - أربك الرواية فكانت الأعشاب الطفيلية التي تسربت أعناقها في مسالك النص ومساربه ومنعطفاته وفي كل مكان تتحول الى أجمة. تضع القارئ أمام خيارين أحلاهما مرّ: الإجهاد الذهني الى حدّ التحلل من عقد القراءة والالقاء بالرواية جانبا، أو وفي أفضل الحالات أن يفكر في صياغة عقد جديد معولا على لحظة صفاء ذهني.. في الآتي من أوقاته (وهذه حالنا بحكم طموحنا للانتماء الى فصيلة القراء الذين يسعون الى اكتساب خصلتي الصبر والاجتهاد).

أما الخيار الثاني فلا يمكن أن يكون عدا التيه اللا إرادي، أو الانسياق كما اتفق خلف رواية تستمد شرعية التأثير في المتلقي، لكونها الجزء الثاني من الرواية الشهيرة ذاكرة الجسد؟

مسلكنا القرائي وضعنا أمام عدة خيوط متشابكة حاولنا أن نستخرج منها خيوطا ثلاثة.

- توليد الرواية من القصة القصيرة.
- الرواية التي تسرف في الاحتفاء بروائيتها.
- اقحام مرآة مقعرة تعكس بعض وقائع رواية ذاكرة الجسد في فوضى الحواس.

هذه الخيوط البارزة لم تحد عن المسار الذي اتخذته أحلام مستغانمي في روايتها الأولى، وهو الشأن الذي حصرها في تلك الدورة المعادة: انعكاس الوعي باللغة في اللغة أو ممارسة لعبة الرياضة اللغوية، لا يشك المرء في ملكات الكاتبة

* جامعية / باحثة.

وقدرتها على تصريف المعادلات اللغوية على نسق يجمع بين السخرية والذكاء. لكن الاصرار على اتخاذ اللغة موضوعا حافًا، بالوقائع والأحداث أو الكلام حول الكلام، لازمة روائية يحيل على صورة الثعبان الذي يعض ذيله! وفضلا عن مطبّات الاحتراز... فتعدّد المحطات اللغوية المقحمة في الخطاب الروائي قد يبعث القارئ على الارتياب في خلفياتها.. كأن تكون بمثابة تعلات تتوسل بها الكاتبة لملء الفراغات السردية. أو لدرء غياب الحدثية أو لكسب مارتون السبق في تسويد كمّ من الصفحات للظفر بالرواية المعتدة بحجمها: بالصفحات الأربعمائة!

فالانسياق اللامشروط خلف لعبة التشويش اللغوي. لا يغفر للكاتبة لمجرد كونها اختارت أن تحمّل إحدى شخصياتها وظيفة كاتبة.

يمكن القول إن هنالك خيطا يتضخم في روايتي أحلام مستغانمي، ويتحول الى حبل...انه حبل اللغة وفوق هذا الحبل يحلو لها أن تجرب تمارينها البهلوانية كأن تعمد الى :

توليد الرواية من القصة القصيرة

تفتح رواية فوضى الحواس على فصل يحمل عنوان "بدءا" وهو يمثل فضاء مشتركا يجمع بين نص قصة قصيرة وبداية الرواية، ويمكن اختزال موضوع القصة القصيرة حسب عبارة الرواية الكاتبة في "معركة عاطفية صامتة تدار بأسلحة لغوية منتقاة" (فوضى الحواس ص 21) وتختم القصة بقطيعة معلقة بين البطلين.

أما عالم الرواية فيبدو أنه يراهن على شبكة من العلاقات الضمنية والظاهرة تربطه بعالم القصة القصيرة.

من ذلك أن الفصل "بدءا" لا ينغلق مع نهاية القصة القصيرة التي امتدت على فضاء نصي شغل ثلاثا وعشرين صفحة من فصل الرواية (ويتكون من تسع وثلاثين صفحة). رغم ان القصة تغنم ظاهريا نوعا من الاستقلالية داخل الفصل وهو ما تدل عليه العلامات النصية والتبوغرافية، ففي حيز ما بعد القصة القصيرة تتضح تحولات الخطاب والمستويات السردية ومقامات الراوي (ـة).

ومع الانطلاق الفعل للنص الروائي تفصح الذات المتلفظة عن رهانها على تنويع الاداء السردي وعن بعض علامات ارتباطها بأكثر من خطاب، كما تسفر عن هويتها كراوية وكاتبة وبطلة متورطة في وقائع القصة القصيرة والرواية معا. فتحدث القارئ عن شأنها مع القصة القصيرة التي هي بصدد تشكيلها: كتابة واعادة كتابة وقراءة.

قد يرتاب القارئ من جهته في مصداقية عقد المتخيل المفروض عليه : ما العلاقة بين القصة القصيرة والرواية؟

خصوصا وأن القصة القصيرة قد اختزلت ملفوظات شخصية "هو" أو "صاحب المعطف". هذه الملفوظات ستتكرر في شكل عناوين لفصول الرواية وهي: طبعا - حتما - دوما - قطعا.

ان المتأمل في مكونات كل من القصة القصيرة والرواية يكشف ان الكاتبة ولّدت الرواية من القصة القصيرة فقد مثلت هذه الاخيرة نصا من الدرجة الأولى وفي فضائها القصير طرحت الكاتبة نشرة مركزه لأمس وقائع الرواية وشخصياتها الرئيسية وبرنامجها السردي فالرواية بقيت مرتهنة بالوصاية السردية للقصة القصيرة. وهي الفزع بحكم قصر حجمها، لكنها تمثل الكل أي الرواية. وبما أن العملية تتم في العلن فقد تنزّل خيار القصة القصيرة بمثابة حافز للانخراط في "قصة" الرواية.

الرواية التي تسرف في الاحتفاء بروائيتها

تظل الراوية والروائية والبطلة على مدى فضاء الرواية منبهرة بنمط من الكتابة المثناة، وقائع الرواية من ناحية ومشاكل الكتابة والسرد من ناحية أخرى فتصبح معاناة تخليق النص موضوعا سرديا ووصفيا وتتعدد المحطات التي تعلّق خلالها موضوع قصة الرواية لكي تغنم فسحات "ميتاسردية" أو أديولوجية تثير عبرها قضايا القصة والروائية وتصوراتها لكيفية تشكيل عوالم المتخيّل واحتمالات انتظامه فيتوفر من كلّ ذلك فائض محكيّ يخول للروائية كسر دائرة الصمت وضمان المقدرة اللازمة لكسب الصراع مع الورقة البيضاء والمضيّ خطوات في مسيرة المحكيّ "كل ما يعنيني أن أكتب شيئا أي شيء اكسر به سنتين من الصمت" (فوضى الحواس ص 23). فما لا يقرله هذا الملفوظ، إن الروائية لا تملك ما يمكن ان يقال، ربما لأن العالم لا يمكن ان يقال أو يحكى إلا عندما يتشكّل!

فهل كانت القصة القصيرة محطة للدربة على الخروج من دائرة الصمت؟

وهل توسلت بتشكيل القصة القصيرة ثم بالتعليق عليها من باب اختلاف المحكي أو للاسراف هي اعلان مظاهر البذخ الروائي؟ "احببت هذه القصة التي كتبتها دون أن أعي تماما ما كتبت فأنا لم يحدث أن كتبت قصة قصيرة ولست واثقة تماما أن هذا النص تنطبق عليه تسمية كهذه" (فوضى الحواس ص 23). ثم تعلق بعد اكتمال القصة القصيرة

"ورحت أواصل كتابة القصة وكأني لم أتوقف بالامس عن كتابتها" (ص 28) فعن أي قصة تتحدث الرواية / الروائية؟

من المؤكد أن الكاتبة واعية للفروق بين الجنسين فهل تقصد إذن مسألة التماثل بين قصة "القصة القصيرة وقصة الرواية؟

لعل تكرار تلك الملفوظات يلعب دور حافز على الانخراط في قصة الرواية التي توهم بالتبرئ منها وتنشد التورط فيها في آن : "لا شيء كان يهيئني لاصبح طرفا في هذه القصة أو لأدخل في مغامرة أدبية طويلة النفس" (ص 27). في واقع الامر لا يمكن للقارئ المتيقظ أن يحصي كل مظاهر اسراف الرواية في الاحتفاء برواتيها، في مستويات الاحتمالات السردية المطروحة في العلن أو في مستوى مؤهلات الابطال ولياقتهم اللغوية لخوض مغامرة روائية، أو في مستوى التلاعب بالشبكات العلائقية وتحويل الرواية الى مرجع والواقع الى وهم . .

فوضى الحواس مرآة مقعّرة لذاكرة الجسد

تدّعي الروائية أن مرجعها هو الأدب وليس الواقع . لذلك فهي تبعث شخصياتها من عوالم القصص والروايات، وتعكف على سرد وقائع علاقاتها ومشاكلها مع شخصياتها المخيلة .

وللغرض استنجدت بمرآة مقعّرة تأملت من خلالها في انعكاس بعض وقائع "ذاكرة الجسد" في فوضى الحواس فمطّطتها وحوّلتها .

من ذلك الانحياز السافر لشخصية "هو " الذي يحمل معطفا سميكا للصمت فيه زرّ واحد مفتوح للوهم بطل، جاهز لرواية، يمنحك نفسه بالتقسيط" (فوضى الحواس ص 39) .

هذا البطل أعلنت عنه القصة القصيرة واستكملته الرواية فهو "صاحب المعطف" وخالد بن طوبال الرسّام بطل رواية ذاكرة الجسد ينبعث من جديد في فوضى الحواس، وهو عبد الحق أو لعله صديق عبد الحق! وهو "وهم رجل" إنه أيضا رجل اللغة وقارئ جيّد .

أما هي فشخصية مجهولة في القصة القصيرة، ثم تسفر عن هويتها كروائية وكاتبة وشخصية لاهثة خلف أدوار البطولة في قصص العشق، هي أيضا حياة أو حنيني أو أحلام التي عرفناها في ذاكرة الجسد . . تبعث من جديد لأنها لاتزال الشريك الأمثل الذي يحتاجه البطل .

بمواصلة قصة حب جمعته بها في رواية سابقة (رواية ذاكرة الجسد) "مارست الحب كثيرا ولكني الآن انتبه انني لم أقبّل امرأة منذ زمن طويل، وان عمر لذّتي توقف على شفتيك في صفحة 172 "

وبواسطة الخطاب الحرّ غير المباشر، تستأنف هي : "أوشك أن أسأله عن أي كتاب يتحدث وكيف يذكر رقم الصفحة بالتحديد" (فوضى الحواس ص 186) .

هكذا تقحم في النص مرآة مقعّرة تعس وقائع رواية سابقة بكل ما قد تحمله من تماثلات قسم الشخصيات والوقائع "استوقفني حاملا ذلك الكتاب قال مازحا وهو يمدني به يبدو والآن ايضا أنني أتطابق مع خالد في تلك الرواية . . لكن لا خطر من إعارتك هذا الكتاب مادام ليس ديوانا لزياد" (فوضى الحواس ص 187) .

لا يخفى أن لعبة التماثلات التي تخولها فنيات المرآة المقعّرة تتيح للكاتبة أن تولد الرواية من الرواية وبما أن الرواية الأولى مثلت صورة لعالم روائي مكتمل أنجز سابقا، فهو يطرح فرصة سانحة إذا ما أعتمد كمستند أو مرجع أو مصدر تخييل لعالم روائي جديد . وتتنزل العملية على صعيد سرد مغامرة كتابة الرواية مع دعوة ضمنية للقارئ للفرجة على براعة الراوية في تحريك دواليب نص روائي مركب وللاطلاع على ما يدور في هذه الحضيرة الابداعية، عسى أن يستفيد بما قد تعرضه عليه من وصفات روائية "أن تعيش مأخوذا بلغز غامض حدّ الاغراء وحدّ الازعاج احيانا . . . قد تكون فرصتك في كتابة رواية جميلة هذا اذا ما كنت روائيا " (فوضى الحواس ص 219) .

هذا النهج وسم رواية "ذاكرة الجسد" وتواصل في "فوضى الحواس"، وهذا معناه أن الروائية لاتزال مبهورة بفنياتها وأدواتها السردية ولغتها الواصفة والموصوفة، وبنمطية أبطالها، سواء منهم أولئك الذين صنعتهم أو استوحتهم من قراءاتها أو من الاشرطة السينمائية التي شاهدتها .

لا أحد يماري في أنّ فنّ الرواية يستوجب زادا معرفيا وثقافة واسعة وقدرة على العبور الى كلّ الفنون فضلا عن خبرات الحياة . . . ومهارات الكتابة . .

لذلك لا يحتاج الروائي وفي كل عمل يضعه بين يدي القارئ الى أن يعيد عليه أبجديات ابداعه أو أن يعرض عليه رفوف مكتبته!

لانّ تكرار الادعاءات العارفة . . سيف ذو حدين! وأحلام مستغانمي تعرف ذلك . .

من الصّعلكة الشّريفة إلى البطولة الوطنيّة
دراسة في سير بعض
" المستبعدين " من تاريخ تونس المعاصر

محمد العزيز نجاحي*

مؤلّف الكتاب مؤرّخ متخصّص في فترة المعاصرة وفي نفس الوقت له دراية كبيرة بما حدث في التاريخ الحديث الوسيط والقديم.

إنّ الكاتب من مواليد مدنين في 14/ 8/ 1953 تخرّج من كليّة العلوم الإنسانية والإجتماعية بجامعة تونس الأولى (الأستاذية والدّكتوراه) وهو حاليا أستاذ باحث بكليّة الاداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس (قسم التّاريخ تحديدا).

من إصداراته ذات العلاقة بمحور اهتمامه الرّئيسي: السّيطرة الاستعماريّة على الأرياف وتوأمها القرين المقاومة بالمغرب العربي بعامة وتونس بخاصة نذكر:

-قبائل أقصى الجنوب التّونسي تحت الإدارة العسكريّة الفرنسيّة: نجع ورغمّة نموذجا (1881-1939) عن مؤسسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات، جوان 1998(403 ص).

-من "الصّعلكة الشّريفة" إلى البطولة الوطنيّة ...(وهو موضوع هذا التّقديم) ومن مساهماته العلميّة المنشورة في المجلات نذكر:

-"ملاحظات حول ظاهرة " " الصعاليك الشّرفاء " بأقصى الجنوب التونسي (1916-1929)، المجلة التاريخية المغاربية، العدد69-70 ماي 1993، ص ص185-212.

-"خليفة بن عسكر النالوتي (1878-1922)" المجلّة التاريخية المغاربية العدد79، 80ماي 1995، ص ص567-615.

وللأستاذ الباحث فتحي ليسير كتاب تحت الطّبع موسوم بـ : خليفة بن عسكر : الوجه والقفا.

وقبل أن نتعمّق في قراءة الكتاب الحافل بالانتصارات والانكسارات نورد شكله المادي إفادة للقراء.

الكتاب : الشكل المادي

-المقاس والحجم :

الطول : 19,5صم، العرض 12,5صم وعدد صفحاته 218 ص.

-طبع مشترك: ميدياكوم وكليّة الاداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

-الطبعة الأولى: تونس 1999(طبعة أنيقة وورقها مصقول)

-الغلاف ملوّن وقد صمّمه الفنّان محمد راجح الذي أثرى محتوي الكتاب بثلاث لوحات لبعض " المستبعدين" من تاريخ تونس المعاصر وهم منصور الهوش، محمد بن مذكور وبلقاسم بن ساسي.

-العنوان: عنوان رئيسي: من"الصّعلكة الشّريفة " إلى البطولة الوطنيّة

عنوان فرعي: دراسة في سير بعض "المستبعدين" من تاريخ تونس المعاصر

-محتوى الكتاب : جاء الكتاب كما يلي :

-الرّموز الواردة في الحواشي+قائمة غير مكتملة لتصويب الأخطاء ص 3

* أستاذ علم الاجتماع بكلية الاداب و العلوم الإنسانيّة بصفاقس

استنتاجات

** غياب الإهداء

*المقدمة

* الباب الأول : 69 صفحة

* الباب الثاني :55 صفحة

* الباب الثالث :30 صفحة

* الباب الرابع :28 صفحة

** غياب خاتمة عامة

تنظيم البيليوغرافيا (المصادر والمراجع معا)

I- دور المحفوظات (الأرشيفات)

1) الأرشيف الوطني التونسي(ساحة القصبة تونس)

2) المعهد العالي لتاريخ الحركة الوطنية (المنار Iتونس)

II- المصادر الشّفويّة : (مقابلات بين 1994-1997)

III- البحوث والدراسات بالعربيّة وفي غير العربية كالتالي :

عربية : 38كتابا

15 مقالة

6 حوارات

1 معاجم

فرنسيّة :25 كتابا

15 مقالة

01 معاجم وقواميس

إنّ النّظرة التاريخيّة المدقّقة قد قادت الباحث إلى" وضع الرجال موضع الدراسة ضمن مدارين أمّا الأوّل فهو كبير وأردنا التأكيد من خلاله على أنّ لهؤلاء الأبطال الشعبيّين سلفا جاهليّا يتمثّل في الصّعاليك الذين جسدوا بدايات ظاهرة اللّصوصيّة المتمرّدة في التّراث العربي الإسلامي بشمائل معروفة. . .كما أنّ لهم سلفا آخر أقرب زمانا مثّله الشعراء اللّصوص الذين عاصروا الخلافة الأمويّة واتصلوا بأوائل العصر العبّاسي وأمّا المدار الآخر فيخصّ سلفا ثالثا أقرب زمانا بكثير ونعني به متمردي القرن التاسع عشر في الأرياف والبوادي التّونسيّة أولئك الذين أشارت إليهم وثائق حكومات البايات " بالأوغاد أو بطالبي الرّزق بالفتنة" . . . حينا و"أهل الفساد" حينا آخر" .

إنّ مصادر الكتاب ومراجعه ثريّة متنوّعة نذكر منها اعتماده على كاتبين كبيرين محمد المرزوقي وفرانس فانون، فأما الأول فقد أنصفه بجرأة نادرة لدى المؤرخين التونسيّين" . . . ومما هو حري بالتسجيل في هذا المقام أن المرحوم محمد المرزوقي كان أوّل من انكبّ على دراسة سير هؤلاء الرّجال ريادة تحمد له إذ نبّه إلى منزلتهم في الوجدان الشّعبي وأشار إلى نضالهم الذي كان مثار إيحاء للشّعراء وقام بجمع الكثير من تلك السير بحيث ساهم في حفظها من التّلف والضّياع . . .(ص 19).

أما الكاتب الثاني أي فرانس فانون فأهميّته تكمن في كونه أديبا وفيلسوفا من أهمّ كتاباته (معذّبو الأرض) وقد عاش احتلال الجزائر، وهو طبيب نفسي. لقد ردّ الفعل بالكتابة ومن كتبه الأخرى(Peaux noires masques blancs) هذا ونشير أيضا إلى أنّ الكاتب اعتمد على كتاب آخرين ذائعي الصّيت مثل محمد عابد الجابري وعبد الله العروي وغيرهم كثير، غير أنّ الذي لفت انتباهي غياب قامتين فكريتين عن ثبت مصادر الكتاب ومراجعه وأعني بهما العلامة عبد الرحمان ابن خلدون صاحب" كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر" ، وعالم الإجتماع الدكتور علي الوردي الذي تأثّر بابن خلدون وأفرد له كتابا تناول فيه البداوة والصّراع بين البداوة والحضارة، ولعلّه من أفضل من تناول القبيلة، وقد اهتمّ كثيرا بالعلاقة الإشكاليّة بين علم الاجتماع البدوي والتاريخ الاجتماعي للقبائل والأرياف في المجتمع العربي.

إنّ ابن خلدون والوردي لا يمكن الاستغناء عنهما

في مثل هذا الموضوع، غير أنّ هذا لايقلل بالمرّة من قيمة الكتاب فالجهد المبذول في إعداده جهد كبير والغاية من إخراجه للنّور غاية نبيلة إذ أنّها ترمي إلى تقريب الكتاب من القارئ المتخصّص والقارئ العادي. وهو طموح قد بلغه الأستاذ فتحي ليسير بجهد غير يسير ذلك أنّ الموضوع قد شغله عقدا من الزمن على أقلّ تقدير -في تقديري - وهو إثراء لأطروحته الموسومة بـ : "قبائل الجنوب التّونسي تحت الإدارة العسكريّة الفرنسيّة : نجع ورغمة نموذجا (1881-1939)" فالباحث فتحي ليسير لم يخرج عن إطار مجاله البحثي فما لم يتناوله في أطروحته تناوله بعمق وبأسلوب روائي في هذا الكتاب الذي يُعدّ إثراء لتاريخ الجهة (الجنوب الشّرقي التونسي).

إنّ لغة الكتاب تبهر ولكنّها لا تبعد بالمرّة عن الإشكال الحقيقي في تاريخ تونس المعاصر : جدليّة العام والخاص أي جدلية الجهوي والوطني .

ورد في ص 9: " في بلادنا أيضا ظهر مقاومون على عهد الحماية أهملتهم ذاكرة التّاريخ ولكن ذكراهم وأسماءهم ظلّت قائمة في الضّمير الشّعبي مستقرّة في وجدانه. وقد شكّلت قصص هؤلاء الرّجال وأخبارهم الأسمار الوحيدة لسكّان الأرياف حتّى وقت قريب... إن الحفاظ على الذاكرة الوطنيّة مسألة مهمّة بالنسبة لكلّ باحث ينتسب إلي هذا الوطن، ولكن ثمّة فرق بين تنشيط الذّاكرة ودغدغتها، وبعبارة مجملة نقول: نحن مع إحياء الذّاكرة وتنشيطها ولكننا ضدّ الدّغدغة والتّوظيف الفج لهذا التراث النضالي لأن في ذلك إساءة للتاريخ ولهذه الشخصيّات في آن معا. لقد اجتهدنا من خلال دراسة نماذج اعتبرناها ممثلة لهذه الطائفة من المقاومين الذين طوى النّسيان جلّ من استشهد منهم، ألا نبخسهم حقّهم ودورهم النضالي وفي الوقت ذاته حرصنا بقدر الامكان أن نقاوم أي إغراء يدفعنا إلى الارتقاء بهم إلى مصاف البطولة الملحميّة أي أننا انتخلنا أخبارهم واستقرأناها بحيث نعتقد أننا لم نقم برفع مجرم شرير إلى منزلة بطل وطني كما أنّنا لم نغض الطّرف عمّا أتوه من أعمال بعيدة عن شرف الفروسية وأخلاقيات الصّعلكة الشريفة".

إنّ المتأمّل في ما ورد بين دفّتي هذا الكتاب يلاحظ حقيقتين هامّتين هما أن:

-الأسلوب روائيّ في معالجة قضايا تاريخيّة (انظر الأبواب 2، 3، 4) فالقارئ سرعان ما يشعر أن للباحث في الكتابة نفسا خاصا.

-الباحث سلس مجادل وكتابته ترتكز على الصّراحة نتبين ذلك من عديد المواضيع نذكر منها على سبيل الذّكر لا الحصر:

"... ماهي بواعث ثورة هؤلاء المتمرّدين؟... لقد هدانا جهدنا الاستقصائي فيما يخصّ هذه المسألة إلى أمر طريف قوامه أنّ منطلق تمرّد أزيد من نصف من تمّ ذكرهم من العصاة لم يكن لنداء " الجهاد"، بل كان لأسباب شخصيّة ليس إلا ... أما بلقاسم بن ساسي فقد أخذ طريق الجبال بعد فراره من السجن حيث أودع بتهمة قتل ... ومثل هذا يمكن أن يقال عن المبروك الكمايلي، وعريفات القطوفي، وبلمولم القطوفي ومن انضم إليهم أحيانا مثل عمر القرد، الذين تحصّنوا بمرتفعات جبل دمّر، والجبل الأبيض (جنوب تطاوين) بسبب مطاردة السلطة لهم... وباستطاعتنا القول -بمعنى معين- إن نفس هذه الدوافع الشخصيّة كانت وراء تمرّد شخصيّات أخرى أكثر شهرة نحو الدّغباجي، ابن سديرة، وبأنّ في مقدمة هذه البواعث رفض الخدمة العسكريّة..." ص 67. إن الباحث قد سلّط الأضواء على شخصيّات بحثه لم ينفخ فيها وهذه ميزة المؤرخ المدقّق الذي يخلّص وقائع تاريخ أبطاله من تهاويل الأسطورة، ماضيا مع أحداث شخصيّاته من خلال أبواب أربعة:

-الباب الأول : السّمات العامة للصّعلكة الشّريفة:

احتله هذا الباب 69 صفحة بنسبة 30٪ من حجم الكتاب حيث تمّ فيه تحديد المفاهيم بدقة مع تقديم الشّواهد ومن هذه المفاهيم نذكر الفلاق، الثائر، قاطع الطريق، العصاة، الصّعلوك... الخ، معتمدا على 229إحالة، والذي يهمّنا في هذا الإطار مفهوم الصّعلوك الشّريف وهل للصعلكة الشّريفة طريق للبطولة الوطنيّة. نهجت الدّراسة سبيل تحديد المفاهيم ومن هذه المفاهيم نذكر: الفلاقة " إنّ لفظة الفلاّق وفلاقة لم تلتبس حين ظهورها بمعان تهجينيّة أو انتقاصيّة بل على العكس من ذلك تماما إذ كانت تحيل على معاني الشّجاعة والبأس والاباء وعلوّ الهمّة ورفض كلّ أشكال القهر والظّلم " ص 21 وكثيرا ما وردت في باب الفخريّات:

مْنِينْ كُنْتْ فِي الفَلاَّقَة

مْنِينْ كُنْتْ تَفْدَعْ فِي الغْدَايِدْ جَاقَة

أناو دقرتي ومْعَايَ زُوزْ رْفَاقَة

أولاد شْنَبْ كُلْ وَاحِدْ عبَارَه مِيَّه

لقد أجاب الباحث على السؤال بالاجابة في عديد المواضع نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر: "وليس من صائب الادراك اعتبار كلّ الذين رأت فيهم سلطة

الإحتلال عناصر خارجة عن القانون، أبطالا وطنيين. . إننا لا نفتري على الحقيقة التّاريخية إذ نقول إن الهوش وابن مذكور وابن عسكر (على سبيل الذكر لا الحصر) كانوا إلى حدّ ما واعين بالأخطار النّاجمة عن تمركز الاستعمار بالمنطقة (والبلد بعامّة) مما جعلهم ينبرون لخدمة أغراض تتجاوز الفعل المحلي الصّغير إلى الهمّ الوطني الأكبر وآية ذلك قصائد الهوش وابن مذكور التي تمت عن وعي سياسي وسعة أفق لا مجال لنكرانها " ص 74.

إن الباحث لم يكتف في هذا الباب بتحديد المفاهيم بل جال بنا جولة غير قصيرة في رحاب الدراسات ذات الصلة بهذه المفاهيم بأسلوب شيّق لا يخل بالموضوعيّة وفي هذا الباب المطوّل يبوح الكاتب بالحقيقة التالية:

"الصّعلكة الشريفة" طريق للبطولة الوطنيّة أما الأبواب المتبقية فقد أفردت لسير بعض المستبعدين من تاريخ تونس المعاصر.

إنّ من مميّزات هذه الدراسة أنّ الباحث قد أدخل المهمّشين في إطار البحث العلمي التّاريخي انطلاقا من حقيقة تاريخية هي أن هؤلاء موجودون في الحضارات الانسانية.

لقد سلّط الباحث الضّوء على مفارقة: الصّعلوك - البطل.

أما الأبواب الثلاثة المتبقية فقاسمها المشترك عرض السّيرة مفصلة قدر الإمكان عن الشّخصيات الثلاث مركّزة على الأحوال النفسيّة والعائلية والانتماء القبلي ثم دور كلّ شخصيّة في مقاومة المستعمر وأذنابه.

"إنّ تسمية فلاقة التي شاع استعمالها ابتداء من الخمسينات لم تتّسع لغير رجال الحركة المسلّحة لفترة 52-1954ولربّما لمتمرّدي زرمدين خلال الأربعينات . . . ومهما يكن الحال فإنّنا نعتبر أنّ هناك فرقا واضحا بين حركة الفلاقة(لا سيما خلال الخمسينات) التي شكّلت الجناح المسلّح ضمن الحركة الوطنيّة وكانت على هيئة تنظيم شبه عسكري، وبين من أسميناهم "بالصعاليك الشّرفاء" وهي حركة قامت في جوهرها على النشاط الفردي والبطولة الفردية " ص23,

الباب الثاني: منصور الهوش، البندقيّة سلاحه والشّعر

يبدو من خلال الدّراسة أنّ أهمّ شخصيّة صنعت الأحداث هي شخصيّة منصور الهوش لذلك أفرد له الباحث بابا مطوّلا أشار فيه إلى أنه أنفق" وقتا طويلا في تفحّص الوثائق الخاصة بفترة العصيان الأول على الشغور الجنوبية للإيالة وكان حصاد هذا الجرد بالنسبة للشخصيّة موضوع الدّراسة هزيلا. ذلك أن ذكر الهوش لم يرد إلا في مناسبتين وعلى هيئة إشارتين جدّ خاطفتين" ص85 لذلك" سنعتمد في القسم الأعظم من بحثنا على ما جاء في شعر الرّجل، أي أننا سنكتب جانبا مهما من السيرة اعتمادا على رؤية هذا الثائر نفسه الذي عبّر عن ذاته بطريقته الخاصة، ذلك أنّه ضمّن قصائده صورة شبه متكاملة لشخصيته" ص 85.

لقد عدّ الباحث الشعر الشعبي مصدرا من مصادر كتابة التّاريخ وهذا توجّه - في تقديري- مهمّ في إعادة كتابة تاريخ الحركة الوطنيّة.

لقد هاجر الهوش إلى ليبيا مستحثّا أهله على ذلك:

غِيرْ ارْحَلُوا بِاللَّمَّه
وْ مَا تُقْعُدُو لِلْكُفْرْ تَحْتْ الذِّمَّه
مَدْنِينْ جِمْلَة اخْوتْكُمْ وِرْغَمَّه
رَبِّي كْرِيمْ يَفْتَحْ عَلِيكُمْ بَابَهْ

وقد وقف موقفا سلبيّا ممن لم يهاجروا مخيّرين العيش تحت حكم الأجنبيّ عدو الدّين، فالهجرة فرض واجب "ويكن القول إنّ الهوش مثّل في هذه الحقبة أحد أبرز عناصر حرب المقاومة والحرب بلا هوادة . . . ومما زاد الوضع تعقيدا مشاركة أقسام من القبائل الليبيّة مثل النوايل والمحاميد في هذه الاعتداءات التي سرعان ما تحوّلت إلي ممارسات شبه يوميّة. . . " ص98.

لقد تعمّق الكاتب في ردود فعل منصور الهوش بقوة السلاح المتّكئة على بعض فتاوى الفقهاء " مما يبرهن على أنه كان على حظّ من الثقافة الدينية . . . " ص 108 وقد لاقت بعض غزواته استهجانا من قبل سكّان أقصى الجنوب التونسي فوسم"بالزغاب " ودُمغ "بالنهاب" و"السلاّب" (ص 107).

إنّ حركته امتدّت بين 1883-1885وأمام ضغوطات الفرنسيين رضخ باشا طرابلس وأمر بسجن عدد من "المنشقين المتصلّبين" ومن بينهم منصور الهوش وبعد خروجه من السجن عاد إلى ما كان عليه من غزو وردّ الثّار بقوّة السلاح واللّسان(الشعر). غير أنّ هذا الحماس المتوهّج ما لبث أن خبا بفعل قرار السّلطان العثماني عبد الحميد الثاني في ماي 1887 "بأمر والي طرابلس الغرب أن يخيّر المهاجرين التّونسيّين الذي ظلّوا على عنادهم بين العودة إلي ميادينهم أو الابتعاد إلى بقاع قصيّة بدواخل الإيالة "(ص129) فكانت حياة المنفى القاسية التي تراءت في شعر الهوش في أكثر من موضع وقد انتهت بموته في معركة اندلعت بين أجواره الرّجبان وأعداء لهم (انظر ص 136).

لقد انتهى الكاتب في دراسته لمنصور الهوش إلى النتائج التالية (ص138):

-ظلّ الهوش على امتداد العشريّة 1881-1891 ثائرا ولم يتحوّل إلى ثوري

-لم يكن الرّجل على مهارة قتالية وغيرة على الإسلام والسّوالف والتّقاليد القبلية فحسب، وإنما شكّل قيمة ثقافية بحكم كونه شاعرا.

-استطاع الهوش بفضل بندقيّته وفصاحته أن يحصل على مالم يحصل عليه سواد النّاس في مدنين من رفعة شأن وذيوع صيت.

الباب الثالث : محمد مذكور

تشتمل الدّراسة على تفصيلات دقيقة مما يساعد على سبر غور شخصيّة البطل فضلا عن إحاطة بالتاريخ الاجتماعي للقبيلة في أقصي الجنوب التّونسي فقد كان البطل شاهدا علي سقوط " الأسياد الودارنة " ومعاينا لمراحل فقدانهم استقلاليتهم السياسيّة والاجتماعية ومسجّلا تردّي المنزلة الاجتماعيّة" لعرب" أولاد شهيدة وشاهدا أيضا على إعادة إعمار جهة ذهيبة (ص ص143-148) ولعلّ من بواعث ثورته "كره النصارى والتّشوّق للجهاد والرّغبة في إعلان الحرب المقدّسة ... التي جعلت ابن مذكور يترك مضارب أهاليه بجهة تطاوين ويلتحق بحركة المقاومة بالجبل الغربي الليبي (موطن أجداده) في أواخر خريف 1911"(ص 143) وقد كان -في رأي الكاتب - مقاتلا بسيطا في زحمة المجاهدين الليبيين (شتاء 1912- ربيع 1913).

من شعره في هذا الإطار يذكر الكاتب بعض أبيات من وصيّة وجهها لابنه(ص 149).

سـيـدكْ عـزمْ وتْـوارَى
عَلَى اللَّهْ مَخْطَرْ رِبْـحْ مُوشْ خْسَارَه
سِيـدِكْ عْـزِمْ وتْقَاصَى
قَـدَا بَرْ فِيـهْ الحَـرْبْ لاَحِـقْ نَاسَه
هَا الكَلْبْ يُظْهِرْلَكْ مْعَرِّي رَاسَه
لاَ نْشَبْحَه وْلاَ نْحِلْ فِيهْ عْيُونِي

وينهى ابن مذكورقصيدته:

طـاوع عـمّـك
وارطاب مـا اتكشبش في وجـه أمـك
حلو العسل إن شاء الله في فمك
واجـعل ركوبـك من خيار اللوني
أكـرم ضـيافك وانشره مـن همّك
وابشـر بنـاس الضـاربين يـجوني

يعلق الكاتب على الأبيات قائلا :

"وواضح هنا أنّ الرّجل الذي تربّي على القيم " البدويّة الأصيلة " حريص أن يظلّ ابنه- خلال غيابه - متخلّقا بذات القيم محافظا عليها، والتي ليس أقلّها احترام الأقارب وتبجيل الأم ، وانتقاء الجيّد من الخيل وإكرام الضيوف الخ. . ." وقد أورد المؤلف ثبتا بمشاركة ابن مذكور في 11 معركة وقد ختمه بالملاحظة التالية "هكذا نلاحظ أنّ الرّجل انخرط في المقاومة وهي في عنفوانها، كما كان شاهدا على انحسارها بعد معركة غدامس، ذلك أنّ جيب المقاومة الوحيد بعد تلك الواقعة تمثل في وادي أوال حيث انكفأ بعض المقاومين مكوّنين زمرا صغيرة طفقت في التحرّش بالايطاليين في إطار ما يعرف بحرب العصابات " ص151 فقفل راجعا إلى موطن أهله بتطاوين بعد ماي 1913حيث زجّ به في السجن بتهمة اجتياز الحدود حيث مكث حوالي خمسة شهور" ومهما يكن من شيء فإنّ ابن مذكور قد خلّد هذه التجربة القاسية في قصائد شعريّة عكست إحساسا مريرا بالعزلة والانكسار، وتبرما بالحبس. كما أبانت هذه الأشعار عن تشوّق كبير لقتال من سمّاهم بأعداء دين محمد . . .إن" امتحان السجن " كشف . . .عن نفسيّة ظلّت تجسّد المثل البدويّة، وعن ذهنيّة تمسكت بشمائل الفروسيّة بالرغم من التبدلات الجذرية التي ألّمت بالمؤسسة القبليّة، وكان الرّجل شاهدا عليها. . " ص 153.

ومع قيام الحرب العالمية الأولى(1914) التحق ابن مذكور بالمقاومة الليبية تحت امرة خليفة بن عسكر وقد كان من ضمن " المقاتلين التونسيين السبعة والأربعين الذين شاركوا في طرد الحامية الايطالية بنالوت . . .في أوائل جويلية 1915 . . .(انظر ص ص 158-159). ومن المعارك التي خاضها ابن مذكور ضد المستعمر الفرنسي معركة يوم المرطبة(13 سبتمبر 1915) حيث "هاجم على رأس كوكبة من فرسان الودارنة. . . طابورا من الشّسّار دافريك" Chasseurs d' afrique" كان يقوم بمهمّة استطلاعيّة . . . "(ص ص 160-161) ومن شعره مخاطبا الفرنسيين (ص 162).

مـرّات فـي الطّليـان مرّه فيـكم
رقـريق مـانولّوش دور عـليـكم
مـرّات فـي الطّـليـان
ومـرّات عليـكم راقـب
الكيفان قـدّاش سـقنا من نياق سْمان
وقـدّاش خـزّيتـو عـلى
كرعـيكم حلال رزقكـم بالشّرع والقرآن
رعيّـة مرا تمّوا الـشروط علـيكم

لقد شهد ابن مذكور انتفاضة الودارنة (1915-1916) كما شهد حصار أم صويغ (2-9 أكتوبر 1915) وحصار ذهيبة

(18-25 جوان 1916) وقد استشهد في معركة رمادة(26 جوان 1916) وذلك "اثناء تزعّمه زمرة من المقاتلين تكفّلوا بالسيطرة على نقطة الماء الفرنسيّة. وجدير بالتسجيل هنا أن خبر مقتل [ابن مذكور] طار بسرعة كبيرة وتناقله الفرنسيّون بواسطة البرقيات العاجلة . . ." (ص ص 166و168).

رغم مساهماته الفعّالة في حركة المقاومة "فقد ظلّ محمد بن مذكور مقاوما مغمورا حتّى وقت قريب. وآية ذلك أنّ اسم هذا القائد الفذ لم يردّ حتّى في" السجل القومي لشهداء الوطن" الذي ضمّ بين دفتيه أسماء لمقاومين نشطوا تحت إمرته وكانوا بالتالي في عداد رجاله" ص 169.

الباب الرّابع: بلقاسم بن ساسي:

" بنداق ما اطيحلاش في وْطَى"

تبدو هذه الشّخصيّة الأقرب إلى قلب الكاتب وعقله، لذلك وردت مفاهيم : البطل، الصاحب خالية من الضّفرين في أغلب صفحات الباب الرّابع على عكس باقي صفحات الكتاب(الأبواب : 1، 2، 3).

"بلقاسم بن ساسي اسم سيطفح بدلالات التمرّد والعصيان والرفض خلال العشرينات بعد أن التحقت به عناصر أخرى سلكت بدورها دروب الثّورة. وسيجمع بين هؤلاء الشبان إلى جانب التّمرّد على قوانين المحتلّ التّضامن الرفاقي أي أخلاقيات الصّعلكة وأدابها " ص 173.

إنه سليل عائلة متمرّدة من عائلات "السّواسي" ويشكل السواسي فخذا هاما من أفخاذ فريق أولاد سليم التّابع لمشيخة غمراسن البلاد وهو وفق المصادر المتوفرة مزيج بين "العرب والبربر" . . . إن اشتغال أقسام غمراسن البلاد، الرّعي قد جعلهم أكثر توغّلا في حياة البداوة أو التّوحّش. . . من بقيّة الأقسام الأخرى ولربما علّل هذا تميّزهم عن البقية الباقية بالشجاعة والإقدام والتمسّك بقيم العصبيّة والثّار والغزو ؟" ص 174. لقد احتوى هذا الباب على عناصر هامّة نذكر منها :

1- الفترة المعتمة :

وهي محاولة في دراسة أصله الاجتماعي وبواعث تمرّده وقد أفلح الباحث في تغطية هذا العنصر رغم أنّ المصادر ضنينة على عكس البطلين السّابقين. وقد انتهى إلى أنّ الباعث على التمرّد باعث شخصي مردّه الهروب من السّجن.

2- "يوم الزاس" الواقعة وذيولها :

يبدو أنها أول عمليّة مسلّحة لعصابة الأربعة بقيادة بن ساسي تتصدّى للمحتلّ الفرنسي بالطريق الرّابط بين مدنين وقابس وقد أسفرت العملية (ديسمبر 1921)على قتل ضابط فرنسي وزوجته وثمّة رواية أخرى تذكر ثلاثة قتلى وخمسة جرحى من بين ركّاب العربة الأروبيين . لقد حلّل الكاتب اضطراب الروايتين وخرج بنتائج هامة (انظر ص ص 179- 181).

3- ابن ساسي وأعمال الانتقام الشّخصيّة (1922-1927):

" قتل خمسة أشخاص من سكّان قرية غمراسن وأرباضها (عدا "رجال الحكومة") بدافع من الضّغينة والانتقام وقد فصّل الكاتب القول في الصّفحات(185-188).

4- بن ساسي البُنداق:**

يشير الكاتب "كون" الصعاليك الشرفاء " قنّاصة مهرة ورماة بارعين مسألة لا جدال فيها، ومع ذلك تنبغي الاشارة إلى أن هناك عناصر تميّزت عن بقيّة العصاة من حيث أنّها برّتها في هذا المضمار ويعدّ بلقاسم بن ساسي من أشهر البُنداقة الذين عرفهم الجنوب التّونسي خلال الرّبع الأول لهذا القرن " ص182. يقول الشاعر عمر بن العربي المرزوقي ضمن قصيدة يصف فيها مقتل منصور معبى على يد بلقاسم بن ساسي:

لكن من شيخ البنادقة
جاه الربح ضنين
سقاه من المرود رياقه
وقست الليل وصل
بدقره مزّق له معلاقه
حد العمر كمل

لقد انحلّت العصابة بعد أن روّعت المستعمر ومن يتعاون معه، وذلك نتيجة مقتل المُوم والكمايلي واستسلام عمر القرد وبذلك ظلّ بلقاسم بن ساسي وحيدا مطاردا" وكانت السلطة العسكريّة تعلم بحكم تجربتها مع هذا الرّهط من العصاة أنه امرؤ يصعب الايقاع به وربّما فسّر هذا تعمّدها مضاعفة مقدار المنحة المرصودة لمن يقتله ، أو يقبض عليه، أو يدلّ على مخبئه" ص196.

ولئن تضاربت الرّوايات بشأن وفاته فإنّ الرّواية الأكثر تداولا مفادها : أنّ حيّة لدغته عشيّة يوم 14 جويلية 1928. لقد أثبت الكاتب من خلال هذه الدّراسة أنّ :

-" الصعلكة الشريفة " حركة لها تاريخ إذ أنّ هذا المصطلح هو الأقدم في جلّ البيئات العربية ثم أنّ الرّبط بين

بداية الظاهرة ممثلة في أقدم مصطلحاتها وامتداداتها من شأنه أن يحضّنا على شيء من التـأمل في مدى بعـد غـور هذه الظّاهرة وخلفيّاتها وأبعادها من ألفيّة ونصف، بغية الوقوف على جوهر البطولة الشعبيّة وأسباب احتفاء عامّة الناس بها.

-إنّ أغلب هؤلاء المهـمّشين كانوا من بين ضحـايا النظام الجديد وما أفرزه تمركزه من تبدلات ضخمة (الفقر المدقع، تحلل البنى القبليّة وما سيفرزه من فكّ لرباط الفرد بالهيكلة القديمة).

-لسنا إزاء قطّاع طرق بالمعنى التقليدي أو المألوف أي مجرّد لصوص مبتذلين صادرين في سلوكهم عن نزعة دمويّة شريرة دون أن تنطوي تحرّكاتهم عن أبعاد اجتماعية وسياسيّة وانسانيّة أي عن الجوانب الناصعة.

- إنّ المقاومين الذين تمّ ذكرهم في الكتاب كانوا(كما قالوا عن أنفسهم أحيانا وكما قيل عنهم في الأعم الأغلب) أصحاب قضيّة وبالتّالي كانوا حيال موقفين الاستكانة أو الثّورة.

-إنّ الصعلكة الشّريفة ظاهرة ريفيّة يقابلها في المدن والحواضر ظاهرة الفتوّة (انظر ص ص 18-25).

إنّ الباحث قد أجاد السموّ بالحدث إلى ماهو أهمّ من الحدث باعتباره لم يتناول مادته من جانبها التّقني فقط بل أعمل التّفكير فيها فورد عنوان كتابه أمينا لمحتوياته، لقد أوفى الباحث بما التزم به في المقدمة فجاء الكتاب جوابا على إشكاليّة العام والخاص أي جدليّة الجهوي والوطني، وهو(الكتاب) بقدر ما يطرح من الأسئلة يقدّم غالبا الاجابات، وذلك أملا في أن تفتح هذه الأسئلة آفاقا للحوار والمتابعة في أجزاء أخرى من تونس والمغرب العربي غير أنّ نجاح الكاتب لا يمنعنا من تقديم بعض الملاحظات التي قد تُثري الكتاب في طبعات مقبلة وهي ملاحظات تقنية :

-لم تشفع المونوغرافيات المتعلقة بالأبطال بخريطة أو خرائط المجال الجغرافي لحركاتهم (مثال ص 152: خريطة تبيّن أماكن المعارك).

-اعتمد الباحث الشّعر مصدرا من مصادره بل عنصرا أساسيا في كتابه وكان عليه شكل مفردات الأبيات الشعريّة لأنّ من ضوابط الشّعر الشّعبي الشكل وشرح المفردات الصعبة.

-إنّ البحث العلمي يفرض لغة معيّنة وجهازا خاصا مفاهيميا وأدواتيّا قد احترمه الباحث إلا قليلا فقد ورد من ناحية في مقدّمة الكتاب (ص11) مايلي "انقسمت هذه الدّراسة إلى أربعة فصول" وعند تعدادها : الفصل الأول، الثاني يذكر المبحث الثالث عوضا عن الفصل الثالث وعند تصفّحنا للكتاب نجده يستعيض عن الفصول والمبحث بالأبواب 1-2...ويركّز على هذه التّسمية (الأبواب) في فهرس المحتويات. إن التّنميط الموحّد أفضل في البحوث الأكاديميّة لأنّه يبعد إرباك القارئ. ومن ناحية أخرى وردت ملاحظة تخصّ الجدول الوحيد بالكتاب (ص 15) وكان أفضل إرجاعها على شكل(*) في أسفل الصّفحة وليس متنها.

-الخاتمة العامة مستحسنة في مثل هذه الأعمال لأنها تثري العمل ولا تقمعه.

-يبدو أنّ الملاحق التي أشار إليها الكاتب في متن النّص قد سقطت من هذه الطّبعة الأولى.

ختاما فإنّ هذه القراءة محاولة من لدن مختصّ في علم الاجتماع يهتمّ من ناحية بعلاقة علم الاجتماع بالتّاريخ ومن أخرى بعلاقة علم الاجتماع البدوي بتاريخ القبائل خاصّة من زاوية الثّقافة الشّعبيّة. لذا فإنه يتوقع قراءات لهذا الأثر من حيث الإشكاليّة وبعدها المعرفي ونتائجها من قبل المؤرّخين المختصّين.

هوامش :

(*) إن كنية البُنداق التي عرف بها ابن ساسي والتي تواترت كثيرا في اللغة الدارجة لأهالي الجنوب خلال حديثهم عن بطولات الرّجل، تحيل على لفظة البُنْدُق(بضمّ الباء والدّال وسكون النون) وهو من نوع " المقذوفات في حجم البندقية من حجر أو معدن تطلق من آلة تتألف من سبطانة ووسيلة إطلاق وعملها من حيث الأساس عمل البنادق النارية..." ص ص189-190).

كتاب "المجتمع التّونسي" في نظر مجلة ابلا" (1937-1957) لعبد الرزاق الحمّامي

محمود الذوادي*

يتكون هذا الكتاب القصير حول المجتمع التونسي من أربعة فصول بالاضافة الى مقدمة وخاتمة ودليل بيبليوغرافي وفهرس. أما عناوين الفصول الأربعة فهي كالتالي :

1) عناصر المجتمع التونسي، 2) تقاليد المجتمع التونسي، قيمه، مواضعاته، 3) مشاغل المجتمع التونسي، 4) المفاتيح الاساسية لفهم المجتمع التونسي.

يمثل معهد الآباء البيض للآداب العربية بتونس العاصمة ملمحا من ملامح الحضور الثقافي الفرنسي بالمجتمع التونسي قبل استقلال هذا الاخير عن فرنسا وبعده. يعتبر اصدار مجلة ابلا في عام 1937 أهم نشرية ثقافية فكرية تركز اهتمامها على شؤون المجتمع التونسي منذ الثلاثينات الى يومنا هذا. واسم المجلة هو اختصار لاسم المعهد بالفرنسية (Institut de belles Lettres Arabes= IBLA). تصدر المجلة اليوم مرتين في السنة باللغات الثلاث: الفرنسية والعربية والانجليزية وتحتل اللغة الفرنسية أغلبية صفحات المجلة.

يقتصر المؤلف على القاء الضوء على ما نشرته مجلة ابلا من دراسات حول المجتمع التونسي لمدة عقدين (1937-1957). وهي آخر فترة لوجود الاستعمار الفرنسي بالبلاد التونسية. اذ حصلت تونس على استقلالها في عام 1956.

يتناول الفصل الأول قضايا متعددة عرفها المجتمع التونسي في تلك الفترة. وقع التعرض في صفحات هذا الفصل الى المرأة التونسية، الشباب التونسي، النسيج الاجتماعي بتونس العاصمة والى شخصية الرجل التونسي. تبرز دراسات ابلا أن التونسي يميل الى الخضوع الى الله وطاعته "على مُراد الله، الله غالب، اللي مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين". أما المثقف التونسي التقليدي (الزيتوني مثلا...) فيوصف في مجلة ابلا على أنه مشدود الى مصر (أم الدنيا/ المثل الأعلى) إذ يرى هذا المثقف ان النور ينبثق من الشرق، كما أن مقالات ابلا تشير الى أن التونسي شديد الظرف وحساس ازاء "اللسان الحلو" واحترام الكبار والعجز. يفرد هذا الفصل حوالي عشرين صفحة الى المرأة التونسية. فهناك اعتقاد بين النساء التونسيات بأن البوم "أم الصبيان" تقتل الاطفال، وأنه ينبغي اذن جمع ملابس الرضيع المغسولة قبل العصر خشية من مجيء "أم الصبيان" ليلا ومس ملابس الطفل الأمر الذي يؤدي الى اختناقه عند ارتدائه لها ليلا فيموت.

هناك أيضا اعتقاد اجتماعي شائع في وجود جنس الجن هنا وهناك في الفضاءات البشرية. ومن ثم ينبغي البسملة عند دخول الحمام أو المشي في الشاعر (خاصة في الظلام) أو عندما نلقي بالماء أو باللحم على الارض. وامتدادا لهذا يعتقد أن العوانس متزوجات بالجن ولهن أبناء لا يمكن رؤيتهم لانهم تابعون لآبائهم. ولا يحق لأحد أن ينام بحجرة عانس لانها زوجة جن.

* جامعي / باحث في علم الاجتماع.

ترى مقالات إبلا أن المرأة التونسية إمرأة محافظة وخاضعة لأسر التقاليد ، فزوجة "البلدي" لاتذهب الى السينما أو الجامع أو اضرحة الأولياء باستثناء زيارة السيدة منوبية مرة في السنة. كما توصف المرأة التونسية بالتلكؤ في القيام بواجباتها الدينية كالصلاة التي يقول عنها المثل التونسي "الصلاة للعجائز" أما التأثير الفرنسي على المرأة التونسية فينظر اليه من طرف كتاب ابلا وفي طليعتهم "دومرسمان" A. Demeerseman على أنه تأثير ايجابي أخرج المرأة التونسية من التخلف الى التقدم والتطور. يتجلى من درسات المجلة أن العائلة التونسية كانت تمثل في تلك الفترة نواة المجتمع التونسي. لكن بدأ النمط التقليدي للعائلة يزول تدريجيا بسبب اساليب التعليم الجديدة، من جهة، وبسبب الاحتكاك بالمستعمر الفرنسي، من ناحية أخرى. فقد كان للثقافة الغربية الجديدية أثر كبير في شخصية التونسي.

اذ اصبحت للتونسي نظرة نقدية لواقعه لم يعد يطيق بواسطتها وسطه التونسي لشعوره بالغربة فيه. وهكذا لاحت معالم الازدواجية في شخصية التونسي وواقعه فكان من نتائج ذلك أن أصبح الدين عند هذا التونسي لباسا رثا متخلفا يشعر بالخجل عند ارتدائه.

ويتضح من مقالات المجلة أن تطور العائلة التونسية يؤدي الى تطور المرأة. لكنّ هناك اختلافا في صلب الأسرة التونسية ازاء مسألة التطور. ويبرز "دومرسمان" ارتباط موقف التونسي من التطور بموقفه من الدين. ويرى أن نفور التونسي شديد من كل ما يتسبب في الفراغ الروحي. ويوحي ذلك من طرف كتاب ابلا وكأن الدين الاسلامي دين محافظ لا يقبل الجديد والتطور.

أما بالنسبة للشباب التونسي لتلك الفترة فدراسات ابلا تشير الى صعوبة تحديد مكونات الشاب التونسي المسلم للقرن العشرين. فالشاب التونسي المتعلم بالفرنسية يعود بعد المدرسة الى لغته ويمارس تقاليده. كما أن الاطلاع بالفرنسية على الكتب التي تركز على الاسلام. أما مطالعة التلاميذ بالعربية فهي قليلة جدا. وبصفة عامة يلاحظ على كتب الملاحظة الصفة الأدبية مثل قراءة كتب هيجو وروسو وجيد ويبدو أن هناك نفورا من مطالعة كتب ماركس وذلك بسبب عامل الدين ودفاعا عن الهوية وتشبثا بمقوماتها.

تمثل صفحات الكتاب عن النسيج الاجتماعي بتونس العاصمة وصفا مفيدا للباحث الاجتماعي على الخصوص. فهناك فئات عديدة أتت من جهات مختلفة بالقطر التونسي ومن خارجه واستقرت بالعاصمة. فهناك، من ناحية، الجزائريون والمغاربة والطرابلسية. ومن ناحية ثانية، هناك مجموعات تونسية جاءت من جربة وقابس والساحل والقيروان وقفصة... ولكل منها تخصص في العمل والمهنة. فأهل قابس، مثلا، يعملون في مطاحن الدقيق والافران ونقل الخضر بالعربات الى السوق المركزية أما بائعو الجرائد والصحف فهم يأتون عموما من جهة شنني. أما من الساحل فيفد الى تونس العاصمة طيلة العلم على الخصوص. وبتعبير سوسيولوجي حديث تمثل العاصمة التونسية فسفساء لتقسيم العمل بين الفئات التونسية التي هاجرت الى العاصمة التونسية واستقرت بها.

يتعرض الفصل الثاني من الكتاب الى بعض التقاليد والقيم للمجتمع التونسي. فالتونسيون يزورون الاولياء ويختلط في هذا، التقليد الديني بالاسطوري والعقائدي بالفلكلوري. ويحتل الولي في الريف التونسي مكانة خاصة في عملية الحصاد. فحتى يتم الحصاد على ما يرام تحضر الشموع والبخور و"الزردة" (الاكل الوفير) عند زيارة الولي بهذه المناسبة. يمثل أهل خمير بالشمال الغربي من القطر التونسي أهم مجموعة تونسية، في نظر مقالات ابلا، تتداخل فيها المعتقدات الوثنية والميثولوجية بالمقدس. يلقى الضيف عناية كبيرة لدى التونسيين، فعبارة "الدار دارك" تلخص مدى ترحيب التونسي بضيفه. ومرافقة الضيف حتى باب العمارة لا يزال سلوكا شائعا بين التونسيين الى يومنا هذا.

يستعمل الطعام عند التونسيين في الافراح والاتراح. فهو نعمة ربي" إنه ميثاق الماء والملح. فطالما يقوم التونسيون بمآدب طعام لحسم الخلافات بين الناس وانهاء التوتر وارجاع التصافي بينهم. يرى "دومرسمان" أن الامثال والحكم التونسية تتضمن روح التفتح على الآخر، من ناحية، والرغبة في التجذر في الذاتي الأصيل، من جهة أخرى. اذ أن هناك خطرا في الابتعاد عن مرجعية الأصول. وهذا ما يلخصه المثال التونسي "المتنقلة مذبلة" وهذا ما جعل "دومرسمان" يتخوف من طمس هوية التونسي تحت تأثير التطور والازدواجية اللغوية والثقافية عند التونسيين في ظل الاستعمال الفرنسي.

يبرز الفصل الثالث من الكتاب شاغل المجتمع التونسي، فالنزوح من الريف الى المدينة كنتيجة لانتشار البطالة في الريف كان من أهم مشاغل المجتمع التونسي في تلك الفترة ويجب اضافة مشكلة نمو السكان المتزايد الى البطالة والنزوح من الريف كأبرز مشاغل المجتع التونسي يومئذ.

وتحت تأثير رياح التطور عرف المجتمع التونسي غليانا ثقافيا . فالكثير من الفئات ترنو الى توسيع آفاقها. فالمثقفون ينشدون افاقا أرحب. والفلاحون يرغبون في كسب تقنيات جديدة ويتوق الشباب التونسي الى السفر وتوسيع دائرة علاقاته. ويمثل التوفيق (التعايش) بين القديم والجديد أهم مشاغل المجتمع التونسي. ويتجلى ذلك بالخصوص عند النخبة التونسية. ينحصر طموح هذه الأخيرة في نقطتين: (1) تكوين الانسان التونسي المتجذر في الحضارة الاسلامية و(2) انسجام التونسي مع العالم المتطور في الآن نفسه.

يعنون المؤلف الفصل الرابع والأخير من كتابه: المفاتيح الاساسية لفهم المجتمع التونسي"، ينصح "دومرسمان" الفرنسيين باتقان لهجة التونسي وفهم شخصيته وطريقة تفكيره واحساسه والتعامل معه بكثير من الصبر. اذ التونسي لا يلتزم بالمواعيد، "فتونس بلد الانتظار "كما جاء على لسان أحد المعمّرين القدامى. ولا يكف "دومرسمان" عن الدعوة في كتاباته الى التعايش والتحابب بين الفرنسيين والتونسيين وهي دعوة تسربت من خلالها بعض المقولات الدينية المسيحية مثل المحبة وعديد المثل والقيم ذات البعد الانساني المطلق كالعدالة والاخوّة والتضامن. وكيف لا و"دومرسمان" يقود حركة الآباء البيض بالمجتمع التونسي المستعمر.

تلك هي بعض الافكار الرئيسية التي يطالعها القارئ لهذا الكتاب ونكتفي هنا بالملاحظات الثلاث التالية على الجهد الذي قام به مؤلف هذا الكتاب :

(1) اقتصر المؤلف اساسا في كتابة فصول كتابه على وصف ما جاء في دراسات ومقالات مجلة ابلا بين 1937 و1957 .

(2) يذكر المؤلف مثلا، أن الكتاب الفرنسيين في مجلة ابلا تحاشوا الحديث عن الاستعمار الفرنسي . ولم يتساءل صاحب الكتاب عن أسباب هذا الصمت. وهو بالتأكيد سؤال مشروع منهجيا وسوسيولوجيا وتاريخيا. ومن ثم لم يقم الكاتب بتحليل العوامل التي أدت الى ذلك السكوت.

(3) يشير عبد الرزاق الحمامي الى أن كتّاب ابلا وفي طليعتهم "دومرسمان" خلصوا الى القول بأن الثقافة الفرنسية الجديدة أحدثت ازدواجية في شخصية التونسي الامر الذي ادى الى أن يصبح الدين عنده لباسا رثا متخلفا يشعر بالخجل عند ارتدائه. ولم يتعرّض صاحب الكتاب إلى ما تعرضت له اللغة العربية من اخطار جسيمة في ظل الاستعمار الفرنسي حيث اصبح التونسي المزدوج اللغة والثقافة يشعر بالخجل أيضا في استعماله وتعامله مع اللغة العربية: لغته الوطنية. إن العقلية التونسية المحقرة للغة العربية ذات جذور استعمارية ما في ذلك شك. وان هذه العقلية مازالت متواصلة الى يومنا هذا عند الشرائح والاجيال التونسية المختلفة. وبعبارة أخرى، لم يقع تطبيع العلاقة بين التونسي ولغته العربية وذلك بعد أكثر من اربعين سنة على استقلال تونس.(**) ونعنى بتطبيع هذه العلاقة هو أن تصبح اللغة العربية لغة التونسي التي يستعملها بفخر واعتزاز وعفوية في شؤونه الشخصية وكذلك في شؤونه المجتمعية في كل قطاعات المجتمع التونسي الحديث. ويرجع استمرار هذا الوضع في نظرنا، الى شدة ضعف احساس التونسي الحديث بكابوس الاستعمار اللغوي والثقافي، ويذكر المؤلف أن النخب المثقفة التونسية لتلك الفترة كانت غيورة على الهوية العربية الاسلامية. ان معايشة للنخب التونسية اليوم تفيد بأن هناك اجماعا عفويا وصريحا بين هذه النخب حول هوية تونس العربية الاسلامية.

الهوامش :

المؤلف : عبد الرزاق الحمامي

الناشر : معهد الآباء البيض للآداب العربية 1998 (تونس) 123 ص

(**) كتبت هذه المراجعة قبل الاجراء الرئاسي الاخير لصالح اللغة العربية وحتمية استعمالها في جميع مناحي الحياة وخصوصا في الادارة / التحرير

الوحــشة الآهـــلـــة للهــادي الدبــّابي

فاطمة بن محمود *

بعد قصائد كثيرة نشرت في فضاءات أدبيّة مختلفة أهمها هذه المجلة، أخرج الشاعر الشاب الهادي الدبابي مجموعته الشعرية الأولى بعنوان : الوحشة الآهلة عن دار " الأسود على الأبيض " في طبعة أنيقة تزدان بلوحة لرسامة ألمانية .. وقد وردت هذه المجموعة الشعرية في حجم متوسط وتظمنت 37 قصيدة امتدّت على أكثر من 160 صفحة .

الوحشة ... المؤنسة :

يقول بارت عن العنوان إنه يجب أن يكون اشتهائيًا في علاقته بالذات بمعنى أنه يستفزّ الذات إلى أن تحقق امتلاءها بمضمونه ..وأمام عنوان هذه المجموعة الشعرية للهادي الدبابي يحيلنا إلى التضاد/ التناقض وينزّلنا في فوضى الذات وارتباكها وهي خاصيّة المبدع كما يتحدث عنه الروائي الألماني هنري ميللر(1) ..فعن دلالة هذا العنوان يمكن أن نقول :

(عن منجد الطلاب) (2)

- الوحشة : هي الخوف وانقباض القلب من الخلوة.
هي الانقطاع وبعد القلب عن الملذات
- الآهلة : من أهل أي أنس

إذن تبدو الوحشةَ عزوفا عَن الناس وإعراضا عن لذائذهم وفي الآهلة تواصلا مع الناس واستئناسا بهم ... وإذ يبدو التعارض شديدا بين المفردتين فإن الهادي الدبابي يجمع بين هذين النقيضين ليجعل من الوحشة مؤانسة، ومن الأنس إمكانا في الوحشة ...ولعله منذ العنوان يؤسس الدبابي مسافة عن الآخر، عن البلاد وهي عزلة إرادية تختلف عما اعتدناه من شعراء كثر يهجرهم الأحبة والمدينة ... اذن يستكين الدبابي الى هذه الهجرة الاختيارية ويصوغ له في وحشته إيقاعا يتوحّد فيه بذاته ... وبذلك تتحقق ذات الهادي الدبابي في هذا التناقض، يقول ابن الفارض :

فلي بعد أوطاني سكون إلى الفلا
وبالوحش أنسي إذ من الأنس وحشتي

ولعله في هذا التناقض ينبثق وجود الهادي الدبابي من القوة الى الفعل ويولد حياته في فضاء مختلف .. يؤسس من خلال تناقضه رغبة في انسجام ذاتي ..

معدن الحقيقة :

يفتتح الشاعر الهادي الدبابي كتابه بـ " الفاتحة " يقول :

أيها الألف
ضاقت بي السموات والأرض
ووسعتني واو الوحشة ..هل ترني ؟

اذن ..فاتحة كتابه هي أن يرى .. الرؤية هي هدف الشاعر، هي الحقيقة التي يهفو لها .. لذلك سنجده في القصيدة التالية (حديث العري) يستنطق الحواس علّها تكون أداة لادراك هذه الحقيقة .. فقد تكون السبيل لها .. ومن ثمّة يبدأ في لحظة تعرّ يتخلص فيها تدريجيًا من حواسه يقول :

وددت
أن أكون بصرا
ثاقبا كي أفيض
بظلماتي على أنوارك
القصيّة .. فأعماني المشهد

اذن يستنطق الدبابي حواسه الخمس واحدة، واحدة :السمع، البصر، الشمّ، اللمس، الذوق وينتهي بالتلاشي فلا يقدر على ولوج الحقيقة ...ولعلّه بذلك

* كاتبة .

يذكّرنا بالفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت حيث يستنطق الحواس لتبين مدى الحقيقة فيها وينتهي إلى أن الحواس خدّاعة يقول : " لا يمكن أن نثق بمن خدعنا ولومرّة واحدة " ... الهادي الدبابي يكتشف بدوره محدودية الحواس، عجزها على أن تدرك الذي لا يدرك فيلج الصمت يقول في حديث الصوت :

الذي ألقى بي دفعة واحدة
في سعير اللذّة شدّ وثاقي
بمعدن اللهب
ولما اندلعت
بالجهات عدوى الحريق
أردت الصراخ فأغلق فمي .

لكنه لا يستكين للصمت . . لا يقنع " ببرد اليقين" كما يقول الغزالي لا يمكن إلاّ أن يتشظّى باللهب لذلك فلن ينتهي للتلاشي يقول :

أعدني
لا أحصي
لا أحد
جدير بي .

اذن يتعدّد الشاعر ويتوزّع بحثا عن المعنى . . . عن الحقيقة . . هذه الحقيقة التي سيراها حالما يرى الجسد . . . بمعنى أنه إذا كان ديكارت يختبر الحواس ويقطع معها فإن الدبابي بما هو شاعر يختبر الحواس ويعود إليها . . الى طين الحواس ومعدنه ذلك القلب اذن يمهر الشاعر الهادي الدبابي قصيدتين بنفس العنوان "ويجد قلبه " وكأنه يريد حقا أن يؤكد هذه الحقيقة الوحيدة والمطلقة . . . حقيقة هذا القلب . . . اذن في هذا الجسد وتحديدا بين الضلوع يكمن جوهر الحقيقة . .

وبهذا المعنى لن تكون الحقيقة عند الدبابي متعالية عن الانسان لن تأخذ طابعا ميتافيزيقيا ولن تسكن خارج الانسان وإنما الجسد موطنها . . وبهذا يردّ الاعتبار للجسد الذي سبق وأن أقصاه . بهذا المعنى يقطع الشاعر الهادي الدبابي مع كل الحقائق المسلّمة، مع كل البديهيات اليقينية وتماما مثلما احتج رامبو في صباه قائلا : كل ما عُلمناه زائفا " يصيح الدبابي :

كان عليّ
أن أحضن وحدتي برقّة شرسة
وأقضم أصابعي - هكذا - وأضمّ
قبضتي كي أكفّ عن قرع الأبواب
الموصدة

***

لن أطوي الورقة
ولن أعود الى أول السطر

***

اذن يعزف الشاعر عن الناس وينقطع عن عالمهم ويعود الى ذاته ليصبح الجسد معدن الذات ومعنى الانسان، بل ويمنح لهذا الجسد بماهو حقيقة غلالة قدسيّة تتجلى في عنوان هذا القصيد : " سورة الجسد" :

إنّا أعطيناك
الجسد حرثا والقلب عرشا
واصطفيناك دونهم نقطة
تحت الجيم كامنة في كتاب اللّذة
باسمك
غلّقت قلبي والحدقة
واغتسلت بماء التكوين
فضّني . . .
بين ضيق ضريحين
وردّ لي شهيق أنفاسي .

بهذا يصبح الجسد إطار إسناد، رؤية يحدد من خلالها الشاعر علاقته بذاته :

"أعطيناك الجسد حرثا " اذن فالجسد بما هو مجال عمل يصبح محددا للانسان . . ولذلك يقول "اصطفيناك دونهم " بمعنى أن من أجل هذا الجسد سيمتلك الانسان الأفضليّة والتكريم ويصبح مشروعا أن يهتف به "باسمك غلّقت قلبي والحدقة واغتسلت بماء التكوين" ، أي أن الاسم امتلك قيمة ومعنى وأصبح له نفوذ ويحتوي على قدسيّة ما فيتحول إلى ما يشبه القسم أو كلمة السرّ . . .

وأن الجسد أصبح يحمل دلالة الانسان ويحدّد جوهريته و يصبح الجسد الحقيقة الكبرى للانسان بها يحدد ذاته، يحدد علاقته بالعالم، بالأشياء، بالآخر . . بحيث يتحول هذا الجسد الى عقل يفكر بواسطته ومن خلاله فمباشرة بعدما يؤسس الحقيقة /الجسد نلاحظ أنه لأول مرّة يسأل، يفسّر، يبرّر . . مع ما يرافق ذلك من نشاط ذهني يقول:(ص 21)

من أين يأتي النحيب
من تينة تجفّ؟
لا
وحدنا نكتم السرّ
فتحذفنا المحبّة ونصعد
أعلى من قبّة الأدعية .

وفي مجال غير المسيرة والتساول نجده يرتقي إلى مستوى إشكالي محافظا على صورة جمالية غاية في الرقة يقول :ص 35

أيها النّور
كيف أكتسبك
ولا تحترق أصابعي ؟

وإذ يحظى الجسد بهذه المكانة في قصائد الدبابي يحيلنا ذلك إلى الأطروحة النيتشويّة التي تحوّل الجسد الى إطار إسناد مركزي يقول نيتشة : "ان الجسد هو الحقيقة الوحيدة للإنسان".

مع الشاعر الهادي الدبابي يتحول الجسد الى حقيقة . . الى معنى الانسان ودلالة الحياة بل يصبح الجسد دافعا. للتفكير وحافزا للسؤال وبذلك يمنح الجسد دلالة جديدة ويهبه اقتدارات ايروتيكية وذهنية ومرة أخرى يتوافق مع نيتشة عندما يقول "إنّ الجسد هو العقل الكبير".

إذن اكتشاف مرجعية جديدة مختلفة بل متضادة مع السائد تقوم بقلب الوعي السائد وتردّ للجسد اعتباره يجعل من أنا الشاعر تتضخّم وتتعاظم بحيث سيبدو مزهوا بذاته معتدا بها يقول :(ص 29)

يحسدوننا
هم تحت لنعالنا
فليحسدوننا

بل ان هذه الذات المتكبّرة، المكابرة ستجعل الشاعر يعتقد أنه الكائن الأرقى أو السوبرمان ويعدّد صفاته فيقول :(ص 49)

أنا الأسماء كلّها
لم تلدني الأمهات : أنا المهين المهين
البهي، الصامت ، الصوان، القصي، الضّال
الى أن يقول :
الظلّ الحريق الضيق الرحيب
الواهب الرّاهب الرّهيب
الغيث الصمد

ونلاحظ الصفات الميتافيزيقية لهذه الأنا فإذا بهذا الكائن الأسمى يشرف على الكائن الميتافيزيقي أو لعلّ هذا الأخيريحلّ في الأول . . وبهذا يفتتح في هذه المجموعة الشعرية للهادي الدبابي بابا على مصراعيه تتصاعد منه أبخرة الأدعية ويتأثث فضاؤه بألسن تلهج بذكر المقدّس . . عن أية صوفية يحدثنا الشاعر . ؟

صوفية المبنى :

وأنت تورّق هذه المجموعة الشعرية للهادي الدبابي ستتعثر في حصائر المساجد وتصطدم بحلقات الذكر وستردد لديك صدى الابتهالات . . فالهادي الدبابي يؤثث فضاء القصائد بمستلزمات التعبد والتهجّد وقيام الليل وتتكاثر مفردات النور، الصمت، الأدعية، الليل وتتكاثر مفردات النور، الصمت، الأدعية، الليل، المحبة، القبة، الوصل، الرّوح ، الشرق، البياض، المقام، البرنس، القلب، الصفيّ ،المؤذن ، الشوق، العشق. . . إضافة الى ألفاظ مستمدة من المعجم الديني الاسلامي تحديدا مثل مريم، سورة . . الاشارة الى الأسماء الحسنى (بشكل ما)، الاشتغال على بعض الحروف أو الألفاظ المقدسة : نون ، كهيعص. . .

لكن عندما نتبين لماذا ينزّل الهادي هذه الأجواء الروحانية ونبحث في دلالة ذلك فسنكتشف أنّ الشاعر يعود الى التاريخ ويستمدّ منه صورا دينيّة وصوفيّة كأشكال تراثية ويعتمدها كوعاء لتعبير عن تشوش الفكر وارهاصات الوجدان وقلق الذات . . بمعني يعود الشاعر الهادي الدبابي الى هذا الفضاء الصوفي كتقنية ليتحدث عن لحظة تاريخية مرتجّة، ليبوح بعشقه للحياة، ليعلن فتوّته ليكتشف حرارة المرأة ومكر الصديق وانحسار المدينة وضيق الأنا . . يقول الدبابي في قصيدة " لوركا " (ص 141)

بحتّي
أندلس أخرى
والأرض من تحتي
والخلق من فوقها نكرة:

إذن . . . فالشاعر الهادي الدبابي يوظّف هذا الإرث الديني الصوفي ليتحدث عن أزمة العصر، عن تلاشي القيم، عن تصحّر المدن، عن غربة الانسان، لذلك نجده يعبّر بين ماض تليد وحاضر هش يعبّر عن تشتت الذهن وارتباك الوعي لذلك نجده يتأرجح بين جذب الرّوح وتمرّد الجسد، بين فتنة الذات وبشاعة الواقع - يقول (ص 44)

نفتقدك
حقّا أيتها البشاعة
ونطأطئ القلب تماما
لسفرجلة خبّأت سوادها
إنّا لم نألف ملامحنا
في يقظة أو منام
ولم نتشبّه أبدا
بأزهار الميموزا
مثلما فعلت قبّرة عجوز
فوق سطح بيتنا المهجور

***

نفتقدك
حقا أيها الذبول
ونغذّي ريحا عاتية
تجتثنا من الجذور.

اذن هذه الصوفية ليست صوفيّة المعنى بل صوفية المبنى يعتمدها الدبابي كمفردة ليشحنها بدلالة الذات الحالمة، المعطوبة لتكون رجع صدى الذاتي والموضوعي انها ليست صوفية ميتافيزيقية بل صوفية وجودية وهو ما يحتسب للمجموعة في هذا يقول الشاعر محمد



عفيفي مطر :
"هذه الأرض إن لم تفض بي خـرجت عليـهـا
"(قصيدة انبجاس / مجلة الكرمل)

شعرية الحروف :

يبدو الحرف مقدسا - خاصة في المرجعية الدينية - الإسلامية ومن جوانب الجدّة في هذه المجموعة الشعرية للهادي الدبابي الاشتغلال على الحروف بحيث يصبح الحرف على محدوديته في مستوى الكتابة فضاء رحبا زاخرا بالمعاني ، مفعما بالدلالات، بمعنى أن الدبابي يمنح للحرف رحابة تجعله يتسع للذات في رؤاها ، في انتظاراتها، في انكساراتها - يقول: (ص 104)

لا حدّ لعلمي
صمت لساني
والأبجديّة ترميم
بياض
لا حدّ لحلمي
بين كاف ونون
نقطة الباء هي المسألة.

في نصوص الهادي الدبابي يصبح الحرف هذا الكائن المقدس - في النص الديني الاسلامي- أداة شعرية وهو ما يوافق طبيعة الشعر في اختراقه للممنوع وهذا ما يقوم به الشاعر الدبّابي عندما يمنح للحرف وظيفة جديدة ومغايرة. فالحرف بماهو تشكيل هندسي يصبح فضاء رحبا يتّسع لضيق الشاعر ويضمّ وحشته يقول :(ص8)

أيها الألف
ضاقت بي السماوات والأرض
ووسعتني واو الوحشة

يقول الباحث لؤي داخل عن فن الخطّ وقيمة الزخرفة : "ان هذه الأعمال ترجمة لعقائد وأفكار وحالات صوفية آمن بها وعاشها الفنان ولوحات رائعة ارتسمت عليها الأفكار العقائدية والرّوح الصوفية فكان الإمعان في التجريد الى حدّ الإثارة" (3).

والهادي الدبابي يحوّل الحرف بواسطة عمليّة التجريد الى رمز لا يخلو من شعرية مرهفة من ذلك أن حرف النون الذي يكون مفتتح لسورة قرآنية يتحول الى عنوان قصيدة ويصبح مدى آخر لاكتشاف الذات وتضاريس الجسد يقول في هذه القصيدة :(ص76)

الف بك
ياء بنفسي
بحبك ارفع عاليا رأسي
بلذتك تشردني الخطوة
ولا أحد مستقرّا لي
أنك تطوف من حولها
أبدا بي تطوافي
ومن حولي .

في هذا الإطار أيضا يتنزل قصيد شعري لسليم دولة :(4)

أيها المسوسون في صميم كاف
الكرامة أن كفوا عن إذلال العلم.

ويفسّر الباحث لؤي داخل دلالة هذا الاشتغال على الحروف فيقول : " إن الامعان في التجريد الى حدّ الاشارة وإن ما ارتفع بالمستوى الابداعي يعبّر عن عمق الفكر ورسوخ الايمان ودفق إحساس العاطفة السامية"(5).

اذن ترفل هذه المجموعة الشعرية بفضاءات رحبة تتسع لتناولات مختلفة ولاتخفى مهارة الشاعر الهادي الدبابي في تطويع اللغة مع المحافظة على دسامتها ولعلّ ما يزيد الأمر إعجابا ما نعلمه من قدرة الدبابي على القول الشعري باللهجة الدارجة التونسية حيث يجعل من السائد اللغوي مادة لضبط صور جمالية بيّنة .

بعد طيّ الكتاب . . نلاحظ المتعة التي يمكن أن يألفها القارئ على امتداد الصفحات وتعدّد القصائد وربما يكتشف معي أن الهادي الدبابي قد رفّع من النسق الشعري لجيله إذ قدّم مجموعته الشعرية الأولى على ثراء بيّن لمرجعياتها وعلى دسامة لغويّة وعلى إيحاءات ذهنية وبالتالي قد أثقل على غيره. . . بل يمكن أن يكون الدبابي قد رفّع من النسق الشعري على نفسه وبالتالي أثقل عليها أيضا فهو مطالب بالكثير من الجهد والمعاناة لتجاوز هذه المجموعة وبالتالي لنا أن نسأل : هل سينجح الهادي الدبابي في الارتقاء بنصه القادم أم سيكرّر ذاته؟ هل يمكن حقا أن يضيف أم أنه قال كل ما يمكن أن يقوله وانتهى من حيث بدأ؟

الاحالات:

1- هنري ميللر : رامبو وزمن القتلة، ترجمة سعدي يوسف/ دار المدى 1998
2- منجد الطلاّب : راجعه فؤاد إفرام البستاني الطبعة 17/ دار المشرق 1974
3- لؤي داخل : مقال بعنوان : فن الزخرفة الاسلامية، صفحات 67-85مجلة فكر وفن عدد56 (ألمانية)
4- سليم دولة : كتاب السلوان والمنجنيقات /دار الرؤى 1995
5-هنري ميللر : مرجع مذكور.

المتون... ومحاورة ابن خلدون

محمد الحبيب السلامي*

دخل علينا الطالب المطالع محمد محفوظ في يوم من وسط سنة 1950 والباحث المؤرخ المحقق المؤلف فيما بعد. . .

دخل علينا ونحن في مقهى القشاشين التي كانت ملتقى ومنتدى للزيتونيين في ذلك الوقت وأخبرنا بأنه كان كعادته في مكتبة العطارين يطالع مقدمة ابن خلدون. فلما وصل الى أواخر فصولها وجد ابن خلدون يهاجم المتون ويراها مخلة بالتعليم. .

ما الذي جعل محمد محفوظ آنذاك يخصنا كزيتونيين من مقدمة ابن خلدون بموقفه من المتون؟

أليس لأن التعليم الزيتوني كان منطلق التدريس فيه لعدد كبير من العلوم هو المتون؟

كان التلميذ يدرس في الفقه متن ابن عاشر وفي النحو متون الأجرّومية وقطر الندى والألفية وهذه تصاحبه في نهايات المرحلة الأولى من التعليم الثانوي وفي كامل سنوات المرحلة الثانوية. كما كان يدرس رسالة ابن ابي زيد القيرواني والعاصمية في الفقه والجزرية في التجويد.

وقد كان بعض الآباء في بعض البيوت يرغّبون ابناءهم في حفظ المتون منذ الصغر بما يقدّمونه لهم عن كل بيت وعن كل فصل من الفرنكات دون ان يفهموها.

كما كان بعض الشيوخ في حلقات الدرس بجامع الزيتونة والفروع يأخذون التلاميذ بالترغيب والترهيب لحفظ متون المادة التي يدرسونها.

فهل كان الطالب محمد محفوظ وهو بصدد إنهاء مرحلة التعليم العالي بجامع الزيتونة متفقا مع ابن خلدون في نقده لظاهرة وطريقة التعليم بالمتون؟

مما سمعته منه في مجلس مقهى القشاشين وفي مجالس أخرى للبحث يدلّ على أنه ناقد رافض للمتون وقد خبرها متعلما طيلة عشر سنوات.

موقف ابن خلدون من المتون

لقد سمعت موقف ابن خلدون من المتون ولم أقف على قوله فقد كنت خارجا من طور المراهقة في طلب العلم واضعا بصري وبصيرتي على عتبات الشباب العلمي، ولم أكن قد كلفت بطلب المعرفة والثقافة من امهات الكتب، ولذلك لم أعد إلى مقدمة ابن خلدون ولكن بقي خبر مافيها عن المتون مخزونا في ذاكرتي حتى وقفت على الفصل عند بداية دخولي مرحلة التدريس. . .

قرأت الفصل مرارا، ووجدتني مرارا أسقطه على واقع التدريس عندنا كلما تغيّر هذا الواقع، كما وجدتني راغبا في طرح حوار حوله مع ابن خلدون، أي مع قرائه والدارسين لنظرياته.

جاء في الفصل الثامن والعشرين من المقدمة ما يأتي:

"ذهب كثير من المتأخرين الى اختصار الطرق والأنحاء في العلوم يولعون بها ويدوّنون منها برنامجا مختصرا في كل علم يشتمل على حصر مسائله وأدلتها باختصار في الألفاظ وحشو القليل منها بالمعاني الكثيرة من ذلك الفن وصار ذلك مخلاً بالبلاغة وعسيرا على الفهم وبما عمدوا الى الكتب الأمهات المطوّلة في الفنون للتفسير والبيان فاختصروها تقريبا للحفظ كما فعله ابن الحاجب في الفقه وابن مالك في العربية والخونجي في المنطق وأمثالهم وهو فساد في التعليم وفيه إخلال بالتحصيل. . . "

إن المتون عند ابن خلدون هي المختصرات. . هي المؤلفات التي جمعت مسائل متعددة ومعاني كثيرة من فن من الفنون في ألفاظ قليلة. .

وهذه المختصرات سموها "متونا" لأنها تحمل في ألفاظها قواعد فنّ وأحكامه ودلالاته.

وقد ظهرت نثرية كقطر الندى وبلّ الصدى والآجرومية، ورسالة ابن أبي زيد القيرواني كما ظهوت نظمية كألفية ابن مالك وتحفة الحكام لابن عاصم من ذلك الأمثلة التالية:

أ- جاء في قطر الندى وبلّ الصّدى (في علم النحو) قوله وهو يتحدّث عن علامات البناء (وقبلُ وبعدُ وأخواتهما في لزوم الضمّ إذا حذف المضاف إليه ونوي معناه، وكمن وكم في لزوم السكون وهو أصل البناء، وتحدث ابن مالك في ألفيته عن النكرة والمعرفة فقال:

* باحث.

نكرة قابلُ أل مـؤثرا
أو واقع مـوقعَ مـا قد ذكـر
وغيره معرفة كهم وذي
وهـند وابني والغـلام والذي

ج- ويختصر ابن عاصم في تحفته مسائل في الصلح بين المتخاصمين فيقول في أحكامها:

والصلح بالمطعوم فـي المطـعوم
نسيئة ردّ علـى العـموم
والوضع من دين على التعجيل
أو المـزيد فيـه للتـأجيل
والجمع في الصّلح لبيع وسلف
ومـا أبان غـررا بذا اتصف
والصلح بالطعام قبل القبض
من ذمة فذاك غـير مرضـي
وان يكن يقبض من أمانه
فحـالة الجـواز مستبانه

د- ويذكر عبد الواحد ابن عاشر في كتابه الفقهي "المرشد المعين" العقيدة الاسلامية بأركانها والاسلام بقواعده فيقول في مسائل تطرأ في الوضوء على المتوضّئ :

وعاجز الفور بنى ما لم يطل
بيبس الأعـضا في زمـان معتدل
ذاكـر فرضه بطـول يفـعله
فقط وفي القـرب الموالي يكمله
ان كان صلّى بطلت ومن ذكر
سـنته يفعلـها لمـا حـضر

لقد اختصر النموذج الأول في ألفاظ مسألة بعض الأسماء المبنية- واختصر علامات بنائها وأشار في ايجاز الى ان السكون هذا صل البناء وما نبني على غير السكون فهو مبني على غير الأصل.

واختصر النموذج الثاني تعريف النكرة وتعريف المعرفة- فاختصر الحديث عن العلامة التي تميز المعرفة من النكرة. . . وعدّد انواع المعارف بأمثلة فللضمير "هم" ولاسم الإشارة (ذي) وهكذا. . . .

واختصر ابن عاصم في النموذج الثالث احكام مسائل من الصلح كالصّلح بالطعام في الطعام- والصلح في دين بالطرح منه وتعجيل قبضة قبل أجله أو تأجيل دفعه مع الزيادة فيه. . وحكم الجـمع بين عـقـدين : بيع وسلن في صلح. . .الخ. . . .

واختصر ابن عاشر مسائل متعدّدة في قضية الفور في الوضوء وهو الموالاة عضوا بعد عضوض غير تراخ فطرح قضية العاجز في ضوئه عن الفورية لسبب من الأسباب وما حكمه وماذا يفعل بحسب حاله وزمانه في البرد أو في الحرّ. . .وما حكم يمن نسي فرضا من فوائض الوضوء وتذكره فما حكمه ان تذكره في وقت قريب وما حكمه ان تذكره في وقت بعيد وما حكمه ان تذكر الفرض بعد صلاته بالوضوء الناقص وما حكم من نسي سنة في الوضوء.

التلاميذ وفهم المتون

ان ابن خلدون يرى في الفصل المذكور ومن مقدمته (ان فيه تخليطا على المبتدئ بالقاء الغايات من العلم عليه وهو لم يستعدّ لقبولها بعد وهو من سوء التعليم. . .ثم فيه مع ذلك شغل كبير على المتعلم بتتبع ألفاظ الاختصار العويصة للفهم بتزاحم المعاني عليها وصعوبة استخراج المسائل من بينها لأن ألفاظ المختصرات تجدها لأجل ذلك صعبة عويصة. . . "

ففي نظر ابن خلدون ان المتون صعبة عويصة الفهم على التلاميذ وهذا حكم تربوي تعليمي صادق يصدّقه الواقع واثبتت لي ولغيري التجربة صحته. . .

وقد وقف الشيوخ في جامع الزيتونة وجامع الأزهر هو وجامع القرويين وغيرها من مواقع التدريس العربي الاسلامي من تلك المتون موقف المتقبل وليس موقف الرافض.

لم ينكروا صعوبة وعسر فهم ألفاظها على التلاميذ لاستخراج معانيها ودلالاتها فكتبوا عليها شروطا مختلفة، وقد وجد آخرون من الشيوخ نقصا في الشروح فألفوا على هوامشها حواشي وصار الكتاب في العلم والفن الواحد يشتمل على متن وشرح وحاشية.

فقد كان الشيخ يقدم من المتن بيتا أو بيتين، ويكون من عقد الاتفاق بينه وبين تلاميذه أنهم حفظوا عن ظهر قلب جزء المتن الخاص بالدرس. يبدأ الشيخ في شرح وتحليل المتن بطريقة التلقين تارة وطريقة الاستكشاف تارة أخرى.

يضرب على كل مسألة وقاعدة أوصل التلاميذَ الى استخراجها من المتن أمثلة للبيان والتطبيق.

يعود بالتلاميذ الى الكتاب الذي شرح المتن فيسرد منه ما يتصل بالدرس.

وينتـهي الدرس بالعـود على بدء، أي الى المتن وهو التلخيص أو هو الغاية والزبدة من الدرس.

يقول ابن خلدون في الفصل الثامن والعشرين من مقدمته وهو الذي يدور حوله مقالي : "ان فيه تخليطا على المبتدئ بإلقاء الغايات من العلم عليه وهو لم يستعد لقبولها".

فهو يرفض التدريس بمنطلق المتن لأنه يرى المعلم قد قدم للمتعلّم من أوّل الدرس الغاية والزبدة العلمية من الدرس وهو لم يفهمها وانما جاء ليعرفها ويتعلمها على مهل وشيئا فشيئا يكتشفها بنفسه وفي الكشف الذاتي متعة ولذة .

ان ابن خلدون يرفض الطريقة التلقينية والتدريس بالمتون طريقة تعليمية تلقينية.

ويرفض ابن خلدون طريقة اختصار التدريس على المتون والانطلاق منها لانه يرى في الفصل المذكور أن الملكة الحاصلة من التعليم في تلك المختصرات ... هي ملكة قاصرة.

فابن خلدون يريد التعليم من المطولات، ويريد في التعليم التكرار واحالة التلاميذ في المسائل على المسائل والخلاف والكتب الأخرى وعدم الاختصار على المتن وما في المتن لحصول الملكة التامة .

ان ابن خلدون يربي بالتعليم في التلميذ والطالب ملكة للفهم وعاء وظهرا يحمل كمية محدودة من المعلومات.

يرى ابن خلدون عيب التعليم بالمتون على المبتدئ. . فهل كان التدريس بها في المرحلة الابتدائية؟ وهل تخلو من العيب إذا اعتمدت في تعليم غير المبتدئين؟

الجواب عن السؤال الأوّل لا يكون كاملا الا عند ابن خلدون. . . أما أنا فعندي بعض جوابه. . .

كان المؤدّبون في الكتاتيب يعلمون التلاميذ الفقه ومنطلقهم المرشد المعين لابن عاشر، وكانوا يعلمون قواعد التجويد ومنطلقهم متن الجزرية ولم أكن أعرف منْ مِن المؤدبين يدرّسون علم النحو من متن من المتون.

وقد كان التلاميذ في جامع الزيتونة يتعلّمون فنونا كثيرة ومنطلق تعلمهم المتون وهم في مرحلة التعليم الثانوي وهذه بداية نضج فهل استفادوا وفهموا وتحصّلوا ونشأت فيهم ملكات تامة؟

لقد قضيت تسع سنوات في التعليم الزيتوني من السنة الثانية بداية الى شهادة العالمية فأوقفني العديد من شيوخي على مجموعة من المتون كانت منها منطلقات دروسنا.

وأعترف أن فهم تلك المتْون- كان في كثير من الدروس والحالات -صعبا وعويصا وأخص بالذكر متن خليل في الفقه وهو يقدم لنا في مرحلة التعليم العالي.

وأعترف بأنه لولا الكتب التي شرحت المتون وعلقت ونبهت عليها، ولولا شيوخنا الذين فتحوا لنا الكثير من مغالقها وساعدونا على تشخيص شخوصها لما خرجنا منها بكثير علم.

وأعترف بأنّ وقوفنا على شروح المتون وما فيها من تشعّب المسائل وتفريعها وتنوع المدارس العلمية وخلافات العلماء قد ربّى فينا ملكة فهم الكتب والرجوع الى الأمهات.

وأعترف بأن تلك المتون كانت لدى من وعاها فهما وحفظها في الذاكرة بعد الفهم ملخّصات لا تنسى لانها مختصرة وسهلة التذكر إن كانت منظومة وكانت مسعفا سريعا بالمعلومة لمن يطلبها للحاجة وعند الحاجة فهي علم في ذاكرة المتعلم وهو في الدار وفي السوق.

علمي معي حيثما يممت ينفعني
جوفي وعاء له لا جوف صندوق
ان كنت في السوق كان العلم معي
او كنت في السوق كان العلم في السوق

واذا عدنا الى الفصل المذكور من المقدمة فإننا نجد ابن خلدون يقول: (. . .) ينقطع في فهمها حظ صالح من الوقت" فهل تستدعي المتون وقتا وزمنا من عمر طالب العلم أكثر مما يطلبه التلعيم بغير المتون؟

يرى بعض المؤرخين لحركتي الاجتهاد والتقليد في الاسلام: ان المتون صرفت همم العلماء عن الاجتهاد والإضافة واضاعت جهودهم في اختصار العلوم في متون، ثم أضاعت المتون جهود علماء آخرين في شرح المتون والتعليق عليها، فتوقف الاجتهاد وانكب الخاصة والعامة على تلك الكتب يتعلمونها ويتفهمونها ويستخرجون مسائلها من طلاسمها ولا يضيفون لها شيئا فكانت لكثرتها ثروة وفيها فوائدها وان عطّلت الاجتهاد.

فلقد ضاع صالح من الوقت في شرحها وتأليف كتب في حواشيها لكن هل يطول الوقت ويضيع صالح منه في التدريس بها لفهمها؟

الواقع الذي لمسته هو ان التدريس بالمتون طريقة تلقينية وهذه الطريقة لا تتطلب وقتا كما تتطلبه الطريقة النشيطة التي تعتمد الكشف والاستقراء وتوجيه التلاميذ لصنع الدرس بالبحث والحوار والاستنتاج والتطبيق.

لكنني أقول : إن الطريقة الثانية هي التي تربي في المتعلم ملكة البحث والفهم. . . وتجعله مالكا للمعلومة بوعي وقدرة على التصرف فيها ووضعها في مسارها ووظيفتها .

الملخّصات أو المتون المعاصرة

ما هي الملخصات التي اعنيها، ليست هي التي انتقدها ابن خلدون وانما هي ملخصات العصر في مدارس العصر.

لم تكن في التعليم بالمتون ملخصات غير المتن.

واليوم وقد انتهى عهد المتون في كل فنّ ماذا فعلت أسرة التعليم؟

لقد اعتمدت الملخصات. . (عند الغالبية أو عند البعض) فرجعت الى متون بشكل جديد، فالمربي في قسمه يملي على التلاميذ في نهاية الدرس ملخصا لما تم تقديمه من قواعد ومسائل، ولا يربّي فيه ملكة فهم الكتاب المدرسي وغيره والرجوع اليه . وهو يطالب التلميذ غالبا باستظهار الملخصات في اختباراته الشفاهية والكتابية والمربي- أحيانا- في العليم الثانوي والعالي لا يقدم من البداية درسا يساعد على كشف وفهم واستنباط وانما هو يصرف صالح الوقت في إملاء ملخصات وهو يحاسب تلاميذه وطلبته على حفظها وفهمها.

فهل يفهم التلاميذ والطلبة تلك الملخّصات؟

ما عرفته هو أنّ التلاميذ والطلبة لا يفهمون ويحرصون في الامتحانات على ردّ امانة المربي سالمة كما أخذوها منه ليحققوا النجاح، وما عرفته هو انه بعض التلاميذ والطلبة في فنون خاصة وأساسية يأخذون التلخيص ويبحثون بأنفسهم عن كتب أووسائط أخرى لفهمها وفكّ طلاسمها، وقد ينجحون .

أليست هذه الملخصات المعاصرة كمتون الأمس؟

فهل هي في حاجة الى ابن خلدون يكتب فيها ويتحدّث؟

الميلودراما المقلوبة في فيلم " الآخر" ليوسف شاهين

محمد عبد اللاوي*

"سامحني أني تركتك وحدك . .
لم أكن وحدي منذ الآن . . هيه أدى الحدوتة . "

"يحيى" بطل شريط حدوتة مصريّة مستدمجا الطفل داخله .

" . . . إذا سمحتم لي باقتباس كلمات الفيلم : إن القوّة معنا "

رونالد ريغن مستلهما من شريط " حرب النجوم "

"لا أنت أنا. ولا أنا أنت. لا أنت أنت ولا أنت غيرك . . . "

ابن عربي "مشاهد الأسرار القدسيّة ومطالع الأنوار الالهية"

إن البيض هم أصحاب الحضارة فعلا. ولكن قُل لهم أن يحترسوا، فإن كانوا يحسنون بيع السكر. فنحن نعرف كيف نقطع أشجاره"

"جوزية" البطل الأسود في شريط "كوميديا "للمخرج الايطالي جيلو نتيكورفو.

"أمريكا . . إنّها غلطة . . . غلطة كبرى"

سيغموند فرويد.

****

ولد المخرج المصري يوسف شاهين نهاية جانفي 1926، وهي للمصادفة الفترة نفسها التي أصبحت فيها السينما ناطقة، حيث أنّه في أوائل هذه السنة بدأت شركة "وارنز" إحدى أكبر شركات الإنتاج في هوليود تجربة أوّل فيلم ناطق في تاريخ السينما والذي كان شريطا موسيقيا بعنوان "دون جوان"، وعلى نقيض "دون جوان" موليار الذي يرتكب خطيئة النفاق فإن تجربة شاهين السينماذية وحتّى الشخصيّة تميّزت على مدى أكثر من نصف قرن ببسالة فكرية صادقة التمرد، جعلته طلائعيا في طرح قضايا شعبه وعصره والتعبير عنها بلغة سينمائية ثريّة مرهفة ولكن أيضا تحليلية. ذلك أنه مع كلّ شريط جديد ليوسف شاهين هناك إمكانية جديدة للجدل والتحاور وتبيان الإختلافات التي تحجب في الحقيقة تشرّخ مجتمعاتنا، أجيالنا وعصرنا. إنّ أفلام شاهين هي إحدى الفرص النادرة للوعي، لا فقط بالذات ولكن أيضا بالآخرين . حيث أن كلّ فيلم هو صخرة تلقى في المياه الراكدة، المتعفنة. "أنا موش مسليّاتي . . أبيع أحلاما زي الأمير" يقول يوسف شاهين الذي لا يتردّد في معالجة أكثر الموضوعات حميمية وفي تحطيم الشعارات والأساطير السائدة في ظلّ واقع اجتماعي وسياسي قاعدته التعصّب والدوغمائية. " (1)

. . ضمن هذا المنظور كان شريط "العصفور" الذي حاول فيه شاهين "أن يستجلي الأسباب التاريخية التي أدّت للهزيمة "(2)و"عودة الابن الضال" الذي كان"وثيقة تاريخية أمينة بعيدة الرؤية، عميقة المغزى(3) والشريط التسجيلي "القاهرة منوّرة بأهلها" الذي كان " قصيدًا من المرارة وتعرية للجرح" حيث قدم شاهين "مظاهرات طلاب الجامعة ضدّ حرب الخليج . . والمواجهة العنيفة مع قوات الأمن ومذيعة وكالة C.N.Nوهي تردّد : أرى أحد الجنود أمامي وهو يستعدّ لإلقاء قنبلة " دخلت قنبلة الحرم الجامعي " . (4). لم تدخل القنبلة الحرم الجامعي فقط. بل انقذفت . . في حلوقنا. حلوقنا جميعا.

****

عقب تكريمه المتأخّر والناقص من مهرجان "كان" طلع علينا يوسف شاهين هذا العام بفيلم مختلف الى حدّ بعيد عن أفلامه السابقة سواء تلك التي تبرّأ منها، أو روائعه السجاليةو الذاتية المنفردة أو حتى أفلامه الأخيرة التي أرى أنها لم تكن شاهينية بما يكفي.

* كاتب قصة.

للوهلة الأولي يبدو شريط " الآخر " وكأنه استئناف بدأ لا لينتهي إلا ليبتدي من جديد. إلاّ أن ذلك يقع ضمن لغة سينمائية عالية الاتقان مرهفة وشديدة الحرفية أظهرت كما لم تظهر أبدا الخلفية الهوليودية لتكوين شاهين السينمائي. التي كانت في بلاد "الآخرين "في Pasadena Play House قريبا من. . . لوس أنجلوس.

يبدأ فيلم " الآخر "بمشهد المفكّر العربي الأمريكي إدوارد سعيد صاحب الدراسات النقدية الرائدة حول الاستشراق وهو يخاطب مودّعا باللّهجة المصرية طالبين من طلاّبه -مصري وجزائري -"مُشْ مُهمّ بيدي لمين ومين بياخذْ لازم نبطل نُقول أنَا وأنت. نُقولْ أحْنَا". . .

إن موضوع "الآخر" هو اليوم في صميم اللّحظة التاريخية الراهنة الأمر الذي يجعل تناوله فكريا وحتى سينمائيا تحدّيا - حقيقيا. فالجراح لم تكن غائرة وعميقة كما هي في مثل هذه الأيام الأخيرة من الألفية الثانية لهذه الحضارة التي لم تتورّع شركة" ميرل لينش" المالية الأمريكية عن ترويج ملصق دعائي لها بالمناسبة يعلن " إنّ العالم عمره عشر سنين"(5). وهو أمر ما كانت لتتجرأ على قوله لولا أن عدداً من المفكرين الغربيين المحترمين جداً كانوا قد سارعوا عقب انهيار الإتحاد السوفياتي للإعلان بكثير من التبجح والغبطة عن" نهاية التاريخ ". نهاية تاريخ أم نهاية حضارة؟ المؤكد أننا أمام واقع مختلف فعلا ولحظة تاريخية متميّزة، فإلى أي حدّ نجح شاهين في إعادة إنتاج صورة هذه اللحظة المتفجرة والتي ما تزال تبدو وكأنها منفلتة ذهنيا وسينمائيا ؟ وهل أن شاهين الذي ولد زمن تحوّل السينما من صامتة إلي ناطقة استطاع إنطاق شخصيات واقعنا الموبوء بشتى العاهات بعد أن بدا وكأن آلهة متسلّطة وحقودة قد حكمت عليها بالخرس الأبدي.

منذ بضع سنوات وشبح شخصيات جديدة تجول في دهاليز عالمنا الجديد الموحش الذي أضحى صغيرا إلى درجة السحق، ممتدّا كأنه متاهات الضياع. الأمر المفارق أنّ هذه الشخصيات قلما نتعرّف إليها داخل الأعمال الفنيّة الرائجة .. قبل هذا كتب المسرحي والقاص الايطالي لويجي بيرانديللوا Luigi Pirandello في العشرينات من هذا القرن- وهي لحظة تحوّلات عاصفة إحدي أشهر مسرحياته وهي " ستة شخصيات تبحث عن مؤلف" حيث شعر بيراند يللو المؤلف المسرحي الايطالي أن هناك شخصيات تأتيه متضرّعة أن يكتب عنها في مؤلفاته. ورغم أن المسرحية جاءت مشبعة بالانهزامية والخواء الميتافيزيقي إلا أن ما غفر للكاتب الايطالي أنه أحسن صياغة شخصيات مسرحيّته أوليس هو القائل " من الأفضل للفن أن يكون له بناء لأن الحياة تفتقر لمثل هذا البناء".

"إدوارد سعيد" المفكّر الفلسطيني المحاضر في أكبر جامعات أمريكا. "بهيّة" العصفور مرّة أخري، " آدم" الطالب المهاجر الذي يدرس الحركات الأصولية. في أمريكا. عناصر شرطة مكافحة الارهاب. المهندس الوطني القديم الذي يجرّه أخوه المليونير المفبرك لمشاريع مشبوهة، "فتحي" الأصولي المتطرف المحكوم عليه بالاعدام الذي يتواصل انترانتيا مع. . "مارغريت هانم" إحدى . . .الهوانم الجدد و"حنان" الصحافيّة الشابة الواعية بدورها في فضح التسلّط والفساد وغيرها من الشخصيات الشديدة التناظر، أعاد يوسف شاهين خلقها وصياغتها بجعلها حية ديناميكية فيما بينها، داخل بناء سينمائي مركّب، حاد مرهف التقطيع، المصادفة داخله ليست فبركة، ولكن حياتنا التي أصبحت مدروسة بنفعية محسوبة ضيّقة الأفق هي الاصطناع وهي أيضا المفبرك الحقيقي حيث أنّه على النقيض ممّا يتصوّر البعض من الذين رأوا أن شاهين في الآخر لم يكن همّه بناء شخصيّات مكتملة بل لقول ما لديه من أفكار وتمرير بعض الشعارات المدنيّة للنظام الأمريكي .. لاحظ استعمال مفردات: تمرير وشعارات أصبحت مستهجنة داخل الذوق الرائج هذه الأيام- "كلّما كان تخطيط الشخصيّة محسوبا كان ظهورها أكثر طبيعية" يوكد ميلان كونديرا في كتابه" خيانة الوصايا " إن يوسف شاهين" لم يعد جائعا لموضوعات جديدة، بل انه يشعر أنه حرّ "(6) والذي يردّد على لسان يحيى أحد أبطال "حدوتة مصرية" :"أنا معقّد وعصبي"، لا يخشى خيانة الوصايا وله صنع أفلاما من خلال الـأفكار وانطلاقا من المبادئ، مهما كل العناصر لقول مالديه. مع شاهين لانتابع فقط الحدوتة ولكن حركة أفكاره في مساراتها الذاتية ولكن المكثفة والخصبة "إنه ينجز أفلامه كما يعيش " يقول الناقد التونسي خميّس الخياطي.

"آدم " و"حنان" بطلي شريط "الآخر" أصبحا عنوانا رائجا لكليب جميل لماجدة الرومي سرعان ما استحوذ على أفئدة المراهقين والمراهقات في الوطن العربي الذين سئموا الحب العادي وملّوا الحبّ الهادي، ليس فقط"آدم" و"حواء" اللذان حقّ فيهما الهلاك لأنهما تجرآ على كشف المشاريع الوهمية بل هما في الجوهر "روميو" و"جوليات" كل العصور حيث أن الموت التراجيدي وحتى العبثي للعشاق ليس إلا محصلة عالم خلت منه الروح، ومجتمعات ليست في

الحقيقة غير أصداء زفير ملايين النفوس المعذّبة والشقيّة.

.. بعد أن كان الحبّ يقينا مؤكدا، أصبح شكا ثابتا، رحل مع بداية التسعينات، رحل المعنى الشفاف وجاء المعنى الممسوخ" هكذا تولول بلوعة عربية أصيلة الشاعرة المصرية عزة عجاج في شهادتها المتضمنة داخل الملف الذي أعدته مجلة "الكاتبة" المهاجرة في لندن حول " الحب في التسعينات " .

تحسس طفولي، نسوي بعض الشيء ولكنّه يرهص بما سوف يتعمّم ويتحقّق، ويصبح أساس العلاقة مابين الرجل والمرأة نفعيّة مباشرة، فجّة ومصالح متبادلة ابتغاء شعور واهم للانفلات من القواعد القديمة التي لم تنمحي ولكن انضافت إليها قواعد أخرى مستحدثة، وجديدة.

في الستينات كانت المغنية التونسيّة تقول لحبيبها: "مانحبّش فضّة وذهب، إفهمني وخوذ اللي انحب"، اليوم الفتاة العربية المزدوجة الحجاب تكفر أصلا بالحبّ، تلتقي بالذكر المعمّم حتى دون عمامة ليلعبا استغماية معكوسة، فاللاعبان لا يبحثان عن بعضهما البعض، بل يهرب أحدهما من "الآخر" في فيلم "الآخر" يأخذنا شاهين إلى ماوراء حياتنا اليومية التي هي الجهنّم التي بها نكتوي ونصطلي كل يوم، وكل لحظة نحو رومانسيّة شفافة، ناعمة ولكن أيضا حسيّة حيث تتشابك نسبة شفافة، ناعمة ولكن أيضا حسيّة حيث تتشابك الأيدي في طقس راقص وحالم لننشد مع الشاعر السومري الذي قال قبل أكثر من أربعة آلاف عام

"... وضع يده في يدها:

وضع يده على قلبها

حلو هو النوم يدا بيد

وأحلى منه النوم قلبا لقلب"

إن "آدم و"حنان" بطلي يوسف شاهين في شريط "الآخر" لا يكتفيان بحب أناني منغلق لا يحدث إلا في إطار ميلودراما كلاسيكية تنتهي "بالزواج السعيد" الذي هو في الجوهر بوتقة انصهار الذات وتكسّر الأحلام، لذلك فإنهما يصارعان هذه التنانين الجاثمة على صدورنا كأنها الموت. إنهما يرفضان قدريّة الاختيار ما بين الطاعون والكوليرا في ظله سيطرة ثنائي الكاهن والجلاّد على مقدّرات مجتمعاتنا المدعوّة إلى تسديد فاتورة خطيئة أصيلة لم ترتكبها. إن مقاومة الخضوع والامتثال هنا هو المظهر الأرقى للتمرّد على الوضع الفاسد. وهي حركة لا تقتصر على العاشقين آدم وحنان بل يشتركان فيها مع الناس الآخرين، العمّ الوطني، المهندس الشاب، الخال العامل في السياحة.. والطفل المعجزة في الكومبيوتر، إنّ هؤلاء جميعا يصنعون حدوته شاهينية، ميلودراما مقلوبة تشهّر وتفضح ولعلّها أيضا تساهم في المقاومة. إنها ليست ميلودراما مصريّة، مبتذلة كما اكتشف أحدهم مرّة أخري. " إنها ليست ميلودراما إلا بقدر ما تكون "أوديب" سوفكلس مسرحية ميلودرامية. إن الميلودراما ليست شكلا فنيّا وإنّما هي مفهوم للحياة يخضع فيه الإنسان للصدفة "(7). إن شاهين لا يتخلّى في "الآخر" عن البناء الدرامي الكلاسيكي ولكنه يشحذه بايجابيّة الحركة، وهو كمواطنته المصرية الجريئة مي التلمساني التي أعلنت أنها عرفت الاختيار حينما أسقط في يدها.

إن الإنسان يعرف، لكنه لا يعرف أنه يعرف" كما قال فرويد، إلا أننا ونحن نخرج من شريط" الآخر" تتاح لنا فرصة للتعرف الى بعض مما نعرف وإلى أنفسنا، وشخصيات عصرنا. هذه الشخصيات التي تعترضنا في كل مكان دون أن نصادفها أو نعثر عليها لا في مسلسلاتنا التلفزية التي تقصفنا بها أكثر من90 محطة فضائية عربيّة، ولا في أفلامنا السينمائية الرائجة التي لا تفعل شيئا غير حجب واقعنا وتزويره مروّجة لأكثر التفاهات تقززا وضلاله حتى أنه في شريط "مستر كراتيه" الذي أنتجه أحمد السبكي أحد أكبر تجار اللحوم في مصر، غنّى أحمد زكي " آه يا دنيا يا بنت الايه" بتهزّ ليتّها" فاعترض الرقيب على كلمة "ليتها " قائلا للمنتج: هل لأنك جزّار لا بدّ أن تضع بصمتك على الفيلم. (مجلة "فن" بيروت 25-7-1994).

في "الآخر" نلتقي بعد طول انتظار شخصيّات مسنودة ليس بالأكتاف السمينة ولكن " ببهيّة " الدائمة الحياة والتوهّج. إنها هذه المرّة مرتبكة ومسقطة قليلا إلا أنّها هذه المرّة دون قائد. فهي لم تعد تحتاجه بعد أن فقدت الثقة في كل القادة والكهنة. حيث يتجرأ القضاة اليوم- وهم الذين يغمضون أعينهم عن شتى الإنتهاكات والمظالم على أن يقضوا بسجن يوسف شاهين عام 1984سنة سجنا لتوزيعه فيلم" الأفوكاتو" وعلى أن يحكموا بفصل الدكتور ناصر حامد أبو زيد عن زوجته بالقوة، بدعوى ارتداده عن دينه، وكأنه ليس من حقوق البشر الأساسيّة إختيار عقائدهم ولكن ماجدوى ذلك وقد صرخ القاضي متفاخرا ذات مرة في "حدوته مصرية": " الدّولة أمّ الكلّ في الكلّ. الدّولة هي الكلّ في الكلّ، وانتو كلكم ولاحاجة".

إن شريط " الآخر" ليس فقط ميلودراما صراعا في الوادي يخرجه "ابن النيل". وهو أيضا ليس فقط "نداء العشاق " ولا حتى " مهاجر" يبحث عن المعرفة. إنه لا أجرأ على أن أقول نقلة نوعية داخل بكرة السينما العربية،

ولكنه من المؤكد أنه بداية جديدة تبشّر بفجر يوم جديد لمعالجة قضايا واقع متفجّر ضمن الذاكرة المثقوبة بشاعريّة" الطفلة التي تحكي قصصا للأبقار.(8) ولكن ما يبقى دائم النقص عند يوسف شاهين هو أنه لا يقول وداعا قاطعة للبونابرت. إنه ينطبق عليه قول الأب عن ابنه في فيلم" بيتروبافله" لميلوش فورمان : إنه يعرف ما لا يريد . ولكنه لا يعرف ما يريد . . . ذلك أنّنا نفتقد مع شاهين المتوهّج حماسا، موضوعية ونفاذ يلماز غرناي مثلا الذي تطوّر طردا نحو الوقوف خارج ذاته مقيما إيّاها بشكل موضوعي. إن شاهين يشهّر ولكن دون تشهير متجنبا الانتهاك اللا محدود والحاسم لهذا النظام العالمي السائد. إن القول بأنه لا بدّ أن "نبطل القول أنا وأنت وننشد أحنا . . هو شبيه بقول الطيّب صالح "بأن الصراع بين الشرق والغرب صراع أوهام " إن الغرب قد صاغنا كما لا يزال يفعل ذلك مثلما أعلن إدوارد سعيد وهو أمر يتساوى برأيي مع إعلان دائم للحرب، حيث أن اكتشاف أمريكا لم يكن من وجهة السكان الأصليين على الإطلاق، وإنّما كان اكتشافًا من وجهة نظر الآخر فقط، كما تقول فريال جبوري غزول . إن تصادف اكتشاف الغرب للآخر الهندي- وما كان ألطفه من إكتشاف - مع طرد الآخرين- العرب واليهود- طرح ومايزال يطرح أسئلة عديدة حول إنسانيّة الحضارة الغربية وحدود عالميتها، خاصة وأن القضيّة لم تعد فقط قضيّة غزو تنتهي بفتح أسواق جديدة. ولكنه خطاب شمولي لا يفتأ يتعاظم مستهدفا إلغاء هذا الآخر وإخضاعه من خلال إعادة صياغته من جديد "إنها حضارة البيض حقّا ، ولكن أي حضارة وإلى متى؟"

تلك كانت صرخة جوزيه بطل فيلم" كويمادا" للمخرج الايطالي "جيلو لونتيكورفو" وهو يقاد للمشنقة عقب قيادته إحدى ثورات شعبه ضدّ هذا النظام الفوضوي للعلاقات وللأشياء. إن ما يطلق عليه "النظام العالمي الجديد" ليس إلا مؤسسة عالمية للأنسحاق البشري دمّرت خلال أقلّ من قرن رأسماله، كان قد تراكم على مدى مئات الملايين من السنوات. إن تعجّل الغرب إعلان " نهاية التاريخ" وإشهار " حرب النجوم " لا يمنعنا من أن نعلن مرّة أخرى. إن"هذه البشرية العظيمة قالت كفى " غيفارا، فنحن سكّان الجزء السفلي من العالم لم نعد نحتمل أن نكون تلك المحطّات الضخمة والمقصيّة لتصريف مجاري ونفيّات هذا الغرب الأناني. حيث أنّنا لم نعد نستطيع البقاء تلك الكومة الهائلة من اليد العاملة الرخيصة، ولا أولئك المستهلكين السذج، لأجل ضمان إستمرار الأسلوب السائد في الحياة.

إن شاهين في شريط " الآخر" مثله مثل بيروتولوتشي الذي أعلن ذات مرّة في تصريح لنيوزويك الأمريكية : "إنّني لا أختار أفلامي وإنّما تختارني هذه الأفلام. أنا لا أدري كيف؟ ولكني واثق من ذلك!" . لقد استخدم شاهين سينما الحقيقة ولكنه فعلها كعادته لحسابه الخاص فرغم ما طرأ من تشوش على مستوى معالجة الموضوع، وما شاب الحوار من تسطح إلا أننا نجد أنفسنا أمام شريط كوني الموضوع محترف التكنيك والصياغة. إن" الآخر " تتابع صور بوح إنساني مفتوح ومدهش . قبل هذا كشف جون لوك غودار عن نفسه قائلا: " أنا جزء منكم، أنا الآخر. أنا أنتم الآخر. أنا نفسي الآخر" . إن ما يغفر لشاهين دائما هو" أن أحدا لم يستطع أن يعبّر عن مدى الأحزان التي وصلت إلي نخاع عظامنا مثل يوسف شاهين (9)، . . انه إنسان لا غنى عنه في حدوته صراعنا وصراع كلّ البشر لأجل عالم أكثر عدلا وأقلّ وحشة، ذلك أنه كما أنشدت أندريه شديد في ديوانها " أخويّة الكلام" :

نتقدّم بأجسادنا
كي نتخطى عتبات أخرى
ذاكرة الدم
تسهر
ولا تختصر ساعات اليوم. . .

الهوامش :

(1) Christian Rosseno. La Revue du Cinema n 400. Dec 1984

(2) علاء عبد العظيم - العصفور ينطلق من القفص. نشرة نادي السينما عدد 10السنة 7. القاهرة 1974.

(3) محمد زهدي، نشرة نادي السينما عدد 16السنة 9. القاهرة 1976.

(4) د. حسن عبد القادر تداخل الظلال والأبعاد بين السينمائي و المؤرخ (5) كتاب لطوماس فريدمان بعنوان " The Lexus and THe olive

(6) Fenichel .O. The Psychoanalytic theory of neurois

مصدر استشهد به د. حسين عبد القادر . في المرجع الأسبق.

(7) سمير فريد

(8) عنوان لشريط وثائقي أخرجه شاهين لفائدة المنظمة العالمية للطفولة.

(9) كمال رمزي .أصداء السبعينات في زيارة يوسف شاهين 81,

السماع والانشاد بين الشعر والموسيقى

محمد الكحلاوي*

احتضن بيت الشعر في الآونة الأخيرة مسامرة أدبية فنية فكرية بحضور جمع كبير من الشعراء والموسيقيين والأدباء والفنانين والنقاد والرسامين نذكر منهم محمد سعادة، كمال الفرجاني، مراد الصقلي، فتحي زغندة، منير المهدي، عبير النصراوي (موسيقيون)، منصف المزغني مدير بيت الشعر، نور الدين الشمنقي، شكري السلطاني، حكمت الحاج، علي فلك (شعراء)، لطفي عيسى، منصف التايب، محمد قريمان (باحثون)، ابراهيم العزابي، محمد اليعقوبي (رسامون) وآخرون...

وذلك لبحث موضوع الانشاد في الشعر والموسيقى قديما وحديثا ، ولدراسة السماع من حيث هو قيمة جمالية ترتبط بآليات البث والتقبل، والتأثير في أنفس السامعين لفنّي الشعر والموسيقى وشدّ اهتمامهم، وقد بحث المشاركون في هذه السهرة كل من منطلق اختصاصه واهتماماته النقاط المحورية التالية :

- معنى السماع والانشاد
- نشأتهما في الفن العربي
- في جمال الشعر والغناء
- حلقات الذكر الصوفي لدى الطرق الصوفية وصلتها بالسماع والانشاد
- جماليات السماع والانشاد
- السماع والانشاد وآليات البث والتقبل ماضيا وحاضرا
- علاقة الغناء الطربي والموسيقى الآلية، والشعر بالمتلقي بين الامس واليوم.
- امكانية الاستفادة من القيم الجمالية والفكرية التي ارتبطت بالسماع والانشاد ودور ذلك في تطوير الابداع الفني في مجالات الشعر والموسيقى اليوم، وقد نوقشت في معرض ذلك آراء الشعراء الذين لا يولون - اليوم- دورا اساسيا للانشاد في الشعر وقد جاء في الورقة التقديمية لهذه السهرة ان الانشاد وكذلك السماع "فيمتان جماليتان يعدان من الركائز الاساية في التراث العربي الشفوي والمكتوب. وقد ارتبطا بالذاكرة الابداعية وجسّدا أبرز خصوصيات الروح المبدعة في الشعر والموسيقى العربيين ان الانشاد مثل بما هو طريقة في الالقاء وآلية في التواصل مع المتقبلين أهم تقنية كانت وراء نجاعة القول الشعري وتأثيره في أنفس السامعين وكذلك الشأن مع حلقات الذكر والمديح ومجالس الطرب والغناء، حيث كان الانشاد طريقة في التبليغ واسلوبا في التعبير يجعل من الاثر الفني ابداعا متكاملا.

وان السماع مفهوم نظري جمالي بالاساس يتصل بطريقة البث والتقبل وخلفيات النظر والتفاعل التي يتبلور على اثرها الحكم الجمالي أو تكون منطلقا آخر لتشكيل بنى نظرية في الفهم والادراك.

وفي هذا السياق كانت مداخلات وافكار الحاضرين التي تطرقت الى معاني الانشاد والسماع عموما في الشعر والموسيقى.

فتم الحديث عن نشأة الشعر العربي في الجاهلية وكيف ارتبط بتقاليد الشفاهية، فهو نشأ مسموعا لا مقروءا حسب عبارة أدونيس (الشعرية العربية) اذا ارتبط فن قول الشعر بحياة العرب اليومية بأعماقهم وأفكارهم وبمجالسهم ونظرتهم للحياة والوجود فلم يكن ما يقوله الشاعر من حيث

* صحفي

المضمون بجديد وغير مالوف بالنسبة لعصره، وانما كانت براعته في طريقة افصاحه واسلوب انشاده الذي يرتبط حتى بهيئة جلوسه وحركته وهو يقول الشعر فحظه من التفرد وبالتالي من اعجاب السامع، كان تابعا لمدى ابتكاره المتميز في هذه الطريقة.

فقد كان على الشاعر ان يعطي للمشترك العام، ولحضور الجماعة الحياتي والقيمي والأخلاقي. صور متفردة بلغة شعرية متفردة. فالشاعر الجاهلي لم يكن في هذا يقول نفسه بقدر ما كان يقول الجماعة، أو أنه كان لا يقول نفسه الا عبر قول الجماعة.

كان الشاهد المنشد، وهو ما جعل الانشاد في علاقته بالذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الجاهلي، من جهة ويحفظه من جهة ثانية.

وتم التطرق الى صلة الانشاد بالغناء من حيث حسن الصوت ومخارج الحروف وأساليب النطق، وهو ما يبرر تشبيه بعض النقاد القدامى الشعراء بالطيور المغردة، وتشبيه شعرهم المنشود بتغاريد الطيور وفي هذا المضمار ذكر بيت حسان بن ثابت شاعر النبي (ص).

تغنّ في كل شعر أنت قائله
ان الغنا لهذا الشعر مضمار

وفي معرض هذا تم الحديث عن السماع من خلال فحص علاقة الشاعر بسماعه بين الماضي والحاضر حيث كان الشاعر يهتم كثيرا بعلاقته بسامعه. فهو لا يكتب الشعر لنفسه بقدر ما يكتبه لغيره- لمن يسمعه ساعيا ان يؤثر فيه. وعلى هذا كانت تقاس شاعرية الشاعر، فهو يكون شاعرا بمدى قدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع ويبعث فيها لذة روحية لا تقاس، وبناء على هذا المعطى نظر الى الشعر في مستوى النقد والتقديم من معيار التأثير المطرب، وبنيت الشعرية على جمالية الاسماع والاطراب وقد سمى في هذا المجال الأعشى بصناجة العرب. وربط المتنبي بين جمالية الشعر وخلوده وانشاده عبر العصور.

وقد تم الحديث عن اعتماد الانشاد لدى الطرق الصوفية في العالم العربي الاسلامي وتطويرهم لأساليبه، وادخال عنصر الالحان وابرازه في إلقاء القصائد وترديد الرقائق (القصائد المتعلقة بالتسبيح والصلاة على النبيّ والمحبة الالهية). فقد رات بعض المداخلات في هذا الاطار أنه وللحديث عن السماع والانشاد ينبغي ان نعود الى 6000 سنة قبل الميلاد، حيث وردت في الرقم الطينية في بلاد الرافدين إشارات عديدة الى قطع فنية كانت بمثابة مأثورات تردد في دور العبادة بوصفها انشادا. ونجد في الحضارة البابلية والأكادية تزايد ترديد لملحمة "قلقامش" على ألسنة الناشدين في عموم بلاد واد الرافدين، فترة طويلة. ونفس الشيء بالنسبة لاناشيد الخصب، واناشيد رثاء تموز، وهبوط عشتار الى العالم السفلي وغيرها من الادبيات الفنية الشعرية التي كانت تاخذ منحى انشاديا، غير ان الانشاد القديم كان يختلف بعض الشيء عن الانشاد في العصور الوسيطة ففي القديم كانت مادة الانشاد هي النثر اما في الوسيط وحديثا فمادة الانشاد هي الشعر أو بشكل اكثر دقة فمادة الانشاد في العصور السحيقة هي النص الديني ومازالت الكنائس الى عهد قريب في العراق وبلاد الشام ومصر تقدم بشكل دوري نصوصا من الكتاب المقدس تتلى وتنشد منغمة، وموقعة وفق تقاليد وتراث مقامي موسيقى خاص. حتى ان الكنيسة القبطية تقدم مادة الانشاد والسماع بالعامية المصرية وعليه فان الشعر لم ياخذ بمبدأ الانشاد والسماع الا في عصور متأخرة عندما نصب النثر، من توتره وألقه، وضعف الشعر من خيالاته ومراميه الكونية، فصار على صعيد آخر ملائما لايقاعات وتنغيمات انتشرت في الزوايا والخانقاوات وحلقات الذكر الصوفي.

وتم التطرق الى ظهور الانشاد وادبيات المديح الصوفي وحلقات الذكر والسماع بتونس، التي ظهرت بدايتها الاولى منذ الفترة العبيدية غير انها لم تبرز بصفة واضحة وجلية الا مع بدايات القرن الثامن للهجرة الرابع عشر ميلادي حيث انتشرت اشعار وقصائد وأزجال ابي مدين ت 1197 ميلادي وابن عربي وتلميذه الششتري اضافة الى تلاوة احزاب ابي الحسن الشاذلي ولا سيما حزب البحر، وكذلك حرز الاقسام لسيدي محرز. ثم وفي فترة لاحقة انتشر كتاب دلائل الخيرات "وشوارق الانوار" لمحمد بن سليمان الجزولي وهو تصنيف في الدعاء والتضرع والصلاة على النبي وقد انتشر هذا المصنف و ورْدُ سبحان الدائم لا يزول وورد الفلاح للشيخ محمد بن عيسى لدى اتباعه الذين سيوسمون بالعيساوية ويزدهر عندهم الذكر ويصير فنا قائم الذات يعتمد ايقاعات مخصوصة، وتستعمل فيه آلات الوزن كالرق والنغارات، وكان هذا اللون من الانشاد يؤدى ضمن النغمات والطبوع التونسية كالحسين والاصبعين والعراق والمحير عراق والذيل وراست الذيل وانتشرت كذلك قصائد لاكابر رموز الصوفية كعبد القادر الجيلاني ورابعة العدوية وابن الفارض.

وهكذا الى ان ظهرت "سفاين" الانشاد لدى جماعة القادرية نسبة الى الشيخ عبد القادر الجيلاني، ولدى جماعة التيجانية نسبة الى جماعة الشيخ احمد التيجاني (القرن التاسع عشر) وشيخها سيدي ابراهيم الرياحي مؤسس الطريقة وباعثها بالبلاد التونسية. وقبل هذه الفترة بقليل ظهرت البحور السلامية التي يرددها جماعة السلامية نسبة الى الشيخ عبد السلام الاسمر مفردها "بحر" واغلب نصوص البحور كتبت باللغة العربية وكذلك السلاسل وتؤدى بمصاحبة آلات الدف (البندير) وباعتماد ايقاعات تونسية اصيلة هي من جنس ما هو معتمد في نوبات المالوف، غير ان اناشيد واذكار جماعة السلامية تعتمد ايقاعات اخرى وزخارف لا توجد في نوبات المالوف وانما اعتمدت فيما بعد في الحان غنائية لاحقة (انظر اطروحة فتحي زغندة بعنوان الطريقة السلامية اشعارها واغانيها الصادرة عن بيت الحكمة سنة 1991).

وتم تناول مدى التداخل الكبيرين مالوف الجد والذي عرفت به حلقات الذكر والمديح الصوفي وفي طليعتها العيساوية وموضوعاته إلهية تدور على ذكر المولى وتوحيده والصلاة على نبيّه ومالوف الهزل والمقصود به غناء المالوف المعروف عندنا و موضوعاته تتمحور حول العشق ووصف المرأة والطبيعة وذكر احوال المحبين حيث اعتمدت نفس المقاطع هنا وهناك لكن باختلاف دلالات المعنى ولذلك اعتمدت نفس الاوزان والجمل الموسيقية.

وهو ما كان وراء إثراء كلا المجالين.

وعلى مستوى آخر تم التطرق للصّلة المتينة بين الشعر والموسيقى انطلاقا من وحدة الفنون حيث ورد الحديث عن شعرية العمل الموسيقي حتى بالنسبة الى الموسيقى الآلية (أي الموسيقى الخالية من الغناء) اذ يرد وصف الشعرية كنعت لاحق بالموسيقى للدلالة على جمالياتها وايحائها وقوة مخاطبتها للخيال والوجدان. وتمت الاشارة في هذا الصدد الى طغيان الاغنية على الموسيقى في المشهد الفني المعاصر، فصارت الموسيقى كلها غناء ولم يعد التأليف ضمن قوالب الموسيقى الآلية سواء التقليدية كالبشارف والسماعيات واللونغات والتحميلة أو الحديثة مثل المعزوفات الحرة والقطع التعبيرية، وهو ما من شانه ان يقلّص دائرة تاثير الموسيقى في الانسان وجعلها مجرد انغام تصاحب الغناء.

وفي الاتجاه المقابل تم الحديث عن موسيقى الشعر وعودة الشعر الحديث الى طرح مسألة موسيقى القصيد مجددا باعتبارها اهم مرتكز جمالي من شانه ان يعطي دفعا ايجابيا لمبدا السماع الذي هو من مقاييس شاعرية الشاعر وعنوان لقدرته على الابتكار، فالهاجس الاساسي للشاعر هو ان يكون ما يقوله مطابقا كل المطابقة لما في نفس السامع. ذلك ان فهم السامع لما سيقوله هو الذي سيحدد مستوى بيانه الشعري وقد اعتبرت عودة الشعر الى الموسيقى والايقاع. وفي هذا المضمار صار من نافل القول، ذلك ان الشعر في نظامه هو قالب موسيقي بالاساس الاّ التزاوج الذي حصل عند الصوفية المتأخرين بين الفنين (فن الشعر وفن الموسيقى) ساعد بقسط وافر على تطوير فنون الزجل والقول الشعري العادي بما اثرى التطورات التي ستفضي فيما بعد الى حركة الشعر الحديث.

ان أبرز ما يمكن التوقف عنده أن وحدة الصلة متينة بين الشعر والموسيقى لا من جهة الكلمة المغناة بل على صعيد التركيبة البنيوية لكلاهما. فالشعر بطبعه يعتمد الموسيقى جرسا وايقاعا ويعتمد الانشاد قناة الى المتلقي وسماعا من شأنه ان يحدث عميق الاثر في النفوس ولذة وانتشاء وكذا الشان بالنسبة الى الموسيقى التي تظل في اعماقها وعلى حد عبارة الفيلسوف الألماني هيجل احد ابرز الفنون تجريدية، واكثرها قدرة على التعبير، ذلك انها فن لا يعتمد الحروف والصور والتجسيد بقدر ما يترك للارواح المفكرة مهمة تملي ايحاءاتها واستنطاق نبضات ايقاعها، هذا الاستنطاق الذي يشترك فيه المؤلف والموسيقى والسامع على حدّ سواء ويتجدد مع كلّ سماع وفي كل زمن.

ومن زاوية اخرى يندرج القول في مزيد رفع النقاب عن ثراء الاناشيد والاذكار بالقيم الجمالية الخلاقة والعناصر الفنية المتميزة التي من شانها ان تثري خانات الابداع المعاصر في شتى الفنون لا سيما في مجال الشعر والموسيقى.

فكرة هامة اخرى كانت من ابرز نتائج هذه المسامرة وهي ان نجاعة القول الشعري المعاصر تتوقف مجددا على استعادة اساليب الانشاد وجمالياته وتوطيد العلاقة بالجمهور عبره، فسيفساء الكلمة ورمزيتها وتحويل دلالاتها ليس بقادر على ان يعطي للقول الشعري تلك النجاعة التي منحها له الانشاد منذ ظهوره الى الوجود.

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم :ع.م .ر

صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا اليه

هذا كتاب على قدر كبير من الأهمية ويعد بحق مفخرة للمنجز الثقافي العربي الراهن، والكتاب هو "صورة الآخر - العربي ناظرًا ومنظورًا اليه".

حرّر هذا الكتاب القيم الباحث التونسي الدكتور الطاهر لبيب رئيس الجمعية العربية لعلم الاجتماع.

وكان لتونس الدور المهم في احتضان الندوة الدولية التي عقدتها الجمعية العربية حول "صورة الآخر" في مدينة الحمامات للفترة من 29-3-1993 الى 31-3-1993وهو-كما يشير د. لبيب في مقدمته (أول لقاء علمي متخصّص في البلدان العربية يتناول هذا الموضوع ويتداول اشتقاق "الآخريّة" عوضا عن "الغيريّة") - وهي احدى التدوين اللتين ضم الكتاب وقائعهما. والبحوث التي قدمت فهي من قبل باحثين مرموقين سواء من البلدان العربية أوالأجنبية، وكان مجرد جمع هذا الكم من كبار العلماء والباحثين يعد بحدّ ذاته انجازًا كبيرًا يسجل لتونس وللجمعيّة العربية لعلم الاجتماع التي يترأسها الدكتور الطاهر لبيب بما عرف عنه من حيويّة وعقد للصلات العلمية لما فيه خدمة البحث الجاد في علم الاجتماع ورؤاه المستقبلية.

لقد صدرت هذه البحوث في كتاب أنيق بغلاف سميك وطباعة راقية من منشورات مركز دراسات الوحدة العربية بيروت والجمعية العربية لعلم الاجتماع ومقرها تونس ويقع الكتاب في 996 ص من القطع الكبير .

وزعت بحوث الكتاب على ستة أقسام وكل قسم إلى عدد من الفصول والفصل يضم بحثًا واحدًا وفق موضوع القسم الذي وضع فيه.

أما الأقسام الستة فنوردها كالتالي مع السماء من ساهموا فيها وعناوين بحوثهم.

1- القسم الأول (في مسألة الآخرية) ويضم ما يلي : الآخر بما هو اختراع تاريخي (جان فارو)، مفهوم ومواريث "العدو" في ضوء عمليّة التوحيدو السياسات الأروبية(فيلهو وهارلي)، الاستشراق والإستغراب: اختراع الآخر في الخطاب الأنتروبولوجي (منذر الكيلاني)، العنصريّة : منطق الإقصاء العام (جاك ماهو)، الآخر أو الجانب الملعون (أسماء العريف بياتريكس)، الآخر : المفارقة الضرورية (دلال البزري)، صورة الآخر المختلفة فكريا : سوسيولوجية الإختلاف والتعصب (حيدر ابراهيم علي)، صورة الآخر في العلاقة: مواطن /أجنبي- ملاحظات أولية(بيار باولو دوناتي)، ما بعد الأحكام المسبقة (روبارتو سيبيراني وماريا مانسي)، صورة الآخرين كخلفية لتصوّر الذات في المجتمع الروسي (آنا اندرينكوفا). اضافة الى اقسام أخرى مثل : ماوراء الحدود: نظرة العرب الى الآخر/ نظرة الآخر الى العرب.

وفي هذين القسمين هناك بحوث لعلماء اجتماع ودارسين عرب مثل : الطاهر لبيب، حلمي شعراوي، حسن حنفي، عبد السلام حيمر، مهنّا يوسف حداد ، عبد الباسط عبد المعطي، سالم ساري، ميخائيل سليمان ومصطفي عمر التير.

اضافة الى الأجانب مع علماء آخرين من الوطن العربي في أقسام أخري ونشيرفي هذا المجال لأسماء مثل :علي الكنز، عروس الزبير، أحمد بعلبكي، مسعود ضاهر، عزيز حيدر، محمود ميعاري، علي فهمي.

أما القسم السادس والأخير فعنوانه :(عبر الحدود : آخر الأدب والفن) وفيه كتب : جورج طرابيشي، فتحي أبو العينين، محمد حافظ دياب، رشاد عبد الله الشابي /أبو بكر محمد باقادر . وغيرهم. ومحتويات الكتاب بكل ثرائها وخصوصيّتها هي في الأصل وقائع لندوتين عقدتهما الجمعية العربية لعلم الإجتماع-كما ذكرنا-

لعله يجيب على سؤال قائم :(من هو الآخر؟ أهم

الخصم " الجواني" ضحيّة الرفض المضمر ؟ أم العدو الأبعد - المرفوض علنا"؟

"أمة تواجه عصرًا جديدًا" للقليبي

ضمن حيوية حركة النشر التي تشهدها تونس تأسست دار نشر جديدة هي (دار البستان للنشر) وقد اختارت هذه الدار كتابًا للأستاذ الشاذلي القليبي الأمين العام للجامعة العربية السابق ليكون اصدارها الأول في سلسلة (أبعاد) وعنوان الكتاب(أمة تواجه عصرًا جديدًا).

هذه السلسلة من الكتب يديرها الأستاذ أحمد الرمادي. والكتاب وكما يحيل عنوانه يبدو وكأنه حديث من رجل كان في موقع هام وفي ظرف من أصعب الظروف التي مرت بها الأمة العربية وما شهدته الساحة العربية من أحداث لم تكن تخطر ببال أحد. قلنا يبدو وكأنه حديث "صريح" عن خلفيات هذه الأحداث يساهم في اضاءة ماعتم منها. ولكن محتوى هذا الكتاب غير هذا حيث يبدو أن الأستاذ القليبي قد أرجأ هذا الحديث في الوقت الحاضر رغم ذلك الحوار / الكتاب الذي صدر له باللغة الفرنسية وفيه يلقى بعض الأضواء على تلك الأحداث.

اذن فالكتاب الذي بين ايدينا هو كتاب ثقافي، الحديث فيه للقليبي الأديب ووزير الثقافة سابقا عن شؤون وشجون أدبية بحتة ففي محتوى الكتاب نقرأ ثمانية فصول هي :

1- رسالة الكاتب
2- الشعر العربي بين الإصالة والحداثة
3- رسالة المجامع اللغوية
4- الترابط بين النهضة الثقافية والنهضة الإقتصادية والإجتماعية
5- بعض الإشكاليات المتعلقة باللغة العربية
6- ثقافتنا العربية في خضم العولمة
7- هل نحن أمة؟
8- اتحاد المغرب العربي -مقوماته ومشاكله وآفاقه المستقبلية.

والفصل الأخير - يمكن استثناؤه عن السياق لكونه جمع ما بين السياسي والأدبي.

والأستاذ القليبي في كتابه هذا يسجل مجموعة أفكارقيّمة وثريّة تفترق لتلتقي، وقد سجلها لتكون موضوعا للنقاش. كتبت بأسلوب مشرق هو دليل على وعيه بما يريد ايصاله.

يقع الكتاب في 150 ص من القطع المتوسط. سلسلة (أبعاد)- العداد (1) منشورات دار البستان لـلنشر - رادس (تونس)2000.

الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية

هذا كتاب يمتلك أهمية خاصة لأن مؤلفه خصصه للحديث عن(الحوار القصصي) وهو مالم يغفله النقاد من قبل ولكنهم لم يعملوا على دراسته في بحث متكامل هو في الأصل رسالة جامعية.

أما مؤلفه فهو الدكتور فاتح عبد السلام الذي هو في الوقت نفسه كاتب قصة قصيرة ورواية. أما العنوان فهو (الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية). أما النماذج التي تناولها فجميعها من العراق وكان بالإمكان النص على هذا في العنوان (للمؤلف رسالة مكرسة للقاص يوسف ادريس).
أما مقدمة الكتاب فهي على قصرها تشير الى هاجس الفنان عند فاتح عبد السلام أكثر من هاجس الباحث وذلك عندما يقول على سبيل المثال : (منذ سنوات عدة يجذبني الجدل في قضايا الشكل الفني للابداع حتى صرت أضع عينيّ على تقنيات بناء النص قبل موضوعه ومرامي أفكاره باحثا عن أسباب التشكيل وظواهره وعلاقاته وعناصر الأسلوب التي تحقق للقول الأدبي كيفيته قبل ماهيته).

ويقول أيضًا: " دفع بي اهتمامي بالفن القصصي الى جعل القصة العراقية ميدانا لدراسة تلك التقنيات لاسيما بعد أن وجدت معظم الدراسات الأدبية تتجه الى تحليل المضامين والإتجاهات الفنية العامة للأدباء قبل عنايتها بعناصر بناء نصوصهم).

وقد اختار المؤلف (الحوار القصصي) موضوعاً لكتابه هذا ليفتح الباب أمام دارسين آخرين لقراءة المدونة السردية العربية (فنيا) لا(ايديولوجيا) حيث الآنحياز العشائري الأعمى للنص مهما هزل وتفه لسبب واحد هو الأساس كون الناقد والمؤلف من ايديولوجية واحدة.

قراءة هذا الكتاب تشكل متعة أكبر لمن كان مطلعا على النصوص التي تناولها، ومع هذا فإن ثراءه بالإستشهادات والمراجع يجعل من قراءته مشوّقة الي أبعد حد. لا سيما وأن المؤلف قد نأى بنفسه عن هوس بعض النقاد بزج اسماء في محلها أو غير محلها، أو رسم الدوائر والأسهم والخرائط لمجرد التقليد.

وزع د. فاتح عبد السلام كتابه على بابين وكل باب الى مجموعة فصول تتوزع على مباحث وهذا ثبت في فهرسته لإنارة محتواه:

الباب الأول:

الفصل الأول : (الحوار الخارجي) : ويقع في ثلاثة مباحث (المبحث الأول) : الحوار المباشر / المفهوم والأداء /

صياغة الرسم الكتابي للحوار/ الصمت في الحوار و(المبحث الثاني): أنماط الحوار المباشر ووظائفها / النمط المجرد/ النمط المركب (الحوار الواصف - الحوار المحلل)/ النمط الترميزي/انموذج ترميز الواقع/انموذج ترميز المتخيل. (المبحث الثالث): الحوار غير المباشر (السردي)/المنقول غير المباشر/ المنقول المباشر.

ونكتفي بايراد تفاصيل الفصل الأول لتأشير عناية المؤلف بالتقسيم ذي الدلالة الذي يخدم غاية بحثه الرائد هذا.

نشير إلى أن للمؤلف عدداً من المؤلفات القصصيّة والروائية منها في القصة القصيرة : آخر الليل . . أول النهار 1982(العراق)، الشيخ نيوتن1986 (العراق)، فحل التوت 1993(الأردن) حليب الشيران (لبنان)1999 . ، وله في الرواية: حي لذكريات الطيور (العراق) 1987، عندما يسخن ظهر الحوت(طبعتان العراق) 1993(لبنان) 1998.

يقع كتاب (الحوار القصصي - تقنياته وعلاقاته السردية) في 304 ص من القطع الكبير - منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1999.

كل الدروب تؤدي الي نخلة

للشاعر التونسي محمد علي الهاني صدرت مجموعة شعرية جديدة بعنوان (كل الدروب تؤدي الى نخلة)وهي المجموعة الحائزة على جائزة مفدي زكريا للشعر عام 1996 التي تمنحها مؤسسة الجاحظية في الجزائر.

ويبدو ان المجموعة صدرت أخيرا وليس عام 1997. قدم للكتاب الشاذلي الساكر. يقع في 71 ص من القطع المتوسط.

والشاعر من جيل السبعينات وله مجموعة من الدواوين المنشورة موزعة ما بين الكبار والصغار إذ هو من الشعراء الذين عنوا بالكتابة للطفل وما كتبه له أكثر مما كتب للكبار.

هذا نموذج من شعره ممثلا. بقصيدته (الخريف والحلم):

(قال لي وبكى:

"الخريف يزور الخمائل . . وا أسفا"

قلت : (آه

تدثّر بحلمك

إن الخريف إذا شاهد الحلم في زهرة

فرّ مرتبكاً واختفى" .

(سمعت من يقول) لبول تسيلان

رغم ما ترجم له من قبل من قصائد وكتابات يظل الشاعر الألماني باول تسيلان غير معروف بالشكل الذي يتناسب مع حجمه في الأدب العالمي.

وقد أقدم الشاعر خالد المعالي على ترجمة كتاب كبير الحجم ضم (مختارات شعرية ونثرية) له اختارها من بين نصوصه الكثيرة.

كما قام المعالي بكتابة مقدمة حياتية وأدبية عن تسيلان المولود عام 1920 في رومانيا. (وكانت لغته الأم الألمانية وهي لغة أقلية مازالت موجودة الى هذا اليوم في ألمانيا).

واعتمادا على مقدمة المعالي فإن تسيلان بدأ النشر عام 1947 في المجلة الرومانية (آغورا) بعدها يهرب من بودابست الى فينّا العاصمة النمساويّة.

ويؤاخذ المعالي من عنى بترجمة تسيلان من قبل بأنهم فعلوا ذلك عن طريق لغة أخرى ويستثني من ذلك المترجم المصري د. عبد الغفار مكاوي.

ويقول المترجم أنه بدأ أولى ترجماته لتسيلان عام 1985.

ويقول أيضا : (يعتبر تسيلان من أهمّ شعراء اللغة الألمانية منذ ريلكه وقد اعتبره البعض بمثابة هولدرلين معاصر).

ويقدم شكره لبعض الأسماء عربية وأجنبية من الذين ابدوا ملاحظاتهم التي أخذ بها مثل سركون بولص وصبحي حديدي وحسين الموزاني وغيرهم.

خصص القسم الأكبر من الكتاب 274 ص للقصائد بعد ذلك يأتي قسم أصغر لأعماله النثرية ومنها كلمته التي القاها بمناسبة منحه جائزة جيورج بوشنر- دارمشتات في 22أكتوبر 1960.

يقع الكتاب بأكمله في 320 ص من القطع (مابين الكبير والمتوسط) ويعتبر اسهامة مهمة في تعريف قراء العربية بشاعر كبير من شعراء العالم.

هذا نموذج من شعر تسيلان ممثلا بقصيدته (السنوات منك اليّ):

(يتموج شعرك ثانية، عندما ابكي بزرقة عينيك تمدين مائدة حبنا : سريرا بين الصيف والخريف نحن نشرب، ما خمّره واحد، لم يكن لا أنا ولا أنت ولا شخصا ثالثا:

نرتشف "كأسا " "فارغا" وأخيرا.

نرى بعضنا البعض في مرايا البحر العميق ونقدم لبعضنا الأطعمة سريعا :

الليل هو الليل، يبدأ مع الصباح

يطرحني الى جانبك)

صدر الكتاب من منشورات دار الجمل -كولونيا (ألمانيا) 1999وهي بادارة الشاعر خالد المعالي نفسه.

(التمثال) لطرشونة

يواصل الناقد والجامعي د. محمود طرشونة مشروعه

الموازي (كتابة الرواية) فبعد مجموعته القصصيّة (نوافذ) وروايتيه (دنيا)و(المعجزة) أصدر أخيرا رواية ثالثة (التمثال).

وبهذا أصبح في رصيده السردي ثلاث روايات اضافة الى عدد من الكتب النقدية مثل : الأدب المريد في مؤلفات المسعدي/ مباحث في الأدب التونسي المعاصر/ مدخل الى الأدب المقارن/ مائة ليلة وليلة عدا عديد القراءات التي قدمها لبعض الأعمال الروائية التونسية والعربية.

في (التمثال) نجد عناية كبيرة بالحكاية حيث نجد بطلة الرواية(أمينة البوني) معنية بالتنقيب في الآثار البونية لدرجة انها اعطت لهذا العمل كل حياتها ولم تفكر بشيء آخر عداه (مثل الارتباط برجل وتكوين أسرة). وهي تقول :(لماذا اخترت مهمة التنقيب عن الآثار وقد قيل لي مرارا انها لا تناسب النسوة ؟ لقد حاول الكثير اقناعي باختيار نشاط آخر لا يعرّض فتاة نحيلة مثلي الى مخاطر الحفر وسقوط الأنقاض ورطوبة الديماميس ولعنة الالهة تنتهك حرمتها وتهتك أسرارها. لم يصدقه واحد ممن وقع بين يديه ملفي الإداري أني اخترت علم الآثار عن اقتناع)

والمهم أن أمينة البوني - تروي الأحداث على لسانها أي بضمير المتكلم - تفلح في الوصول الى تمثال صدر بعل والمؤلف يحيل الى أماكن محددة، فأمينة ابنة فلاح من (أوتيك)والأماكن التي يجري فيها الحفر معروفة وهناك معلومات كثيرة هي دليل علي أن المؤلف قد قرأ كثيرا حول الموضوع بل وقام بمسح جغرافي للمنطقة وعودة لمعلومات تاريخية.

وقد جاءت أحداث الرواية مروية بسلاسة وعمق هما دليل على أن طرشونة قد توغّل في مجال السرد ليكتب نصه المختلف عن نصوص تونسية متميزة أخرى لكن نرى المؤلف قد عمد لأن يحوّل الخاتمة الى(فانتازيا) كانت عامل اثراء عندما أوقع أمينة في حب التمثال الجميل وصوّره وكأن الحياة قد عادت له، لكنه لم يقبل أن يظل مسجونا في متحف بل هرب تاركا أمينة وحيدة بعد أن طارحها الغرام عدة ليال.

وهناك تفاصيل أخرى من الممكن العودة اليها في قراءة أوسع.

صدرت (التمثال) من منشورات دار شوقي للنشر والتوزيع - تونس 2000وتقع في 180 ص من القطع المتوسط.

(فن الرواية) لكونديرا

يسجل للكاتب الفلسطيني المقيم في القاهرة أحمد عمر شاهين ذائقته المتميزة في الترجمة - عدا نصوصه في القصة القصيرة والرواية - وقد عنى بشكل خاص بترجمة تجارب الأدباء الكبار وأحاديثهم عن فنهم الروائي والقصصي مثل جون شتاينبك وأرسكين كالدويل عملاقي الرواية الأمريكية المعروفين.

وجديد أحمد عمر شاهين في الترجمة قيامه بترجمة كتاب هام هو

(فن الرواية) للروائي التشيكي ميلان كونديرا الذي يعد الآن من أبرز اعلام الفن الروائي في العالم. في مدخل الكتاب كتب كونديرا كلمة بعنوان (قبل أن تقرأ) أوضح فيها حقيقة هذا الكتاب وما حوى من موضوعات فقال :(على الرغم من أن معظم هذه الكتابات الواردة هنا قد وجدت طريقها للنشر في ظروف مختلفة خاصة مختلفة لكني اعتقد بأنها ستجمع يوما في كتاب يعبر عن أفكاري حول فن الرواية). ثم أوضح ظروف كتابة كل مقالة من مقالات هذا الكتاب الهام الذي يؤشر لنا حقيقة مهمة هي أن هؤلاء الكتاب العظام الذين احدثوا منعطفات أساسيّة في الفن الروائي هم قراء كبار في الآن نفسه.

يقع الكتاب في سبعة فصول هي : تراث سرفانتس المستهان به/ حوار حول فن الرواية / ملاحظات مستوحاة من "السائرون نياما"/حوار حول فن التأليف الروائي/ هناك في مكان ما/ 63 كلمة / وخطاب القدس: الرواية وأوربا.

قراءة هذا الكتاب يتعلم منها الكاتب والقارئ المتلقي للنص الروائي لأن كونديرا يفتح له أفق القراءة واسعا ليعرف أنها هي الأخرى (فنّ) كما هي (الكتابة).

يقع الكتاب في 154 ص من القطع الكبير وهو من منشورات (دار شرقيات)- القاهرة 1999

دوريات

عمّان - العدد 54

وصلنا العدد الجديد (54) من مجلة عمّان لشهر ديسمبر 1999وهي (مجلة ثقافية شهرية) تصدر عن أمانة عمان الكبري ويرأس تحريرها الكاتب والأديب عبد الله حمدان.

نلاحظ في هذا العدد عناية بالأدب العربي المغاربي (تونس والمغرب) بشكل خاص.

يبدأ العدد بزاوية (ذاكرة المكان) التي تعنى بها المجلة عناية خاصة حيث كتبت سحر ملص موضوعا بعنوان (قصر المشتى- جسر ما بين الحاضر والماضي)مع صور لهذا القصر وقراءة مسهبة جغرافية وتاريخية لهذا المكان العريق.

بعده يأتي موضوع طويل للكاتب المصري خالد محمد غازي عنوانه(عبد الرحمان مجيد الربيعي صوت متفرد في القص العربي).

يليه حوار مع الكاتب السوداني أمير تاج السر أجراه غازي الذيبة والحوار يعرفنا بوجه آخر من وجوه الرواية السودانية بعد أن غابت عنا كل الأسماء ولم يعد الإعلام يردد غير اسم واحد هو الطيب صالح.

وفي الفن التشكيلي يكتب سلمان داود محمد عن الرسامة العراقية هناء مال الله.

ويكتب محمد معتصم من المغرب مقالا عن الكاتب المغربي محمد زفزاف بمناسبة صدور أعماله الكاملة ومقاله تحت عنوان (مظاهر القص عند محمد زفزاف)

يلي ذلك قراءة من الكاتبة التونسية رشيدة الشارني لمجموعة القاصة العراقية هدية حسين (أعتذر نيابة عنك) فحوار مع الروائي العراقي عبد الخالق الركابي أجراه معه حسين نشوان.

أما الشاعر والكاتب الأردني أحمد المصلح فيكتب دراسة بعنوان (تجليات المرأة في "ديوان النساء" للشاعرة التونسية جميلة الماجري).

ويحظى كتاب آخر ترجمه الشاعر التونسي ادم فتحي (شارل بودلير - اليوميات) بقراءة من الشاعر الأردني يوسف عبد العزيز. ويكتب الناقد المغربي عبد الرحيم العلام عن (الرواية المغربية - قراءة جديدة).

من قصص العدد قصة لسميحة خريس(الأردن) بعنوان (الموعد) وأخرى للطفية الدليمي (العراق) بعنوان (طائر الشوك في حديقة المسرات).

وفي العدد شهادة واعية من الشاعر الفلسطيني المتوكل طه عنوانها (شهادة عن لحظات الكتابة).

اضافة الى قصائد لكل من خالد محادين، حسب الشيخ جعفر، سلوى السعيد.

وقراءات نقدية لمطبوعات جديدة.

(عيون) -ألمانيا

وصلنا العدد(8) للسنة الرابعة 1999من مجلة (عيون) التي تصدر فصليًا عن دار الجمل بألمانيا.

في العدد مجموعة من الدراسات والنصوص التي عنت بالأدب الحديث والتراث معًا.

فيترجم سركون بولص قصيدة لشيللي، كما يكتب الباحث الدكتور محمد حسين الأعرجي (قصائد جديدة لصاحب الزنج). وهناك مقال لميلان كونديرا (لا مكان للكراهية في عالم النسبية الروائية)- وهو مقال طويل نسبيا- ترجمة محمد بنعبود.

كما ضم العدد مقالا طريفا للدكتور هربرت ايزنشتاين عنوانه (التاريخ الحضاري للخمر في الشرق) ترجمته الكاتبة اللبنانية السيدة منى نجار.

وفي العدد قصتان من العراق لكل من محمد خضير (طفل مقبرة العجلات)، وحسين الموزاني (حارس المهدي المنتظر). وهي قصة قصيرة - طويلة امتدّت على مساحة 28 ص من المجلة.

ويترجم مبارك وساط قصائد لروبير سابيتيه.

كما يعود سركون بولص لترجمة ثلاث قصائد لتشارلز بوكوفسكي.

ويساهم الشاعر الروائي التونسي حافظ محفوظ بموضوعين مترجمين الأول قصائد لجان سيناك والثاني حوار مع الروائي الأمريكي فيليب روث تحت عنوان (نهاية الحلم الأمريكي).

أما القصائد الموضوعة فهي لهاشم شفيق وحكمت الحاج (قضية كورسو) التي وصفها بكوميديا شعرية في ثلاثة فصول، وقد اعتمد فيها علي تقنية المسرح بتجزئتها الى فصول. وهي تجربة اشتغل فيها الشاعر على الشكل من منتج آخر.

أما المادة الأخيرة في المجلة فهي (يوميات)لكاتبة من السعودية هي ليلى الجهني.

(دراسات)- الأردن

وصلنا المجلد 26 من مجلة (دراسات) التي تصدر عن عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية. يضم هذا العدد الضخم (560) ص من القطع الكبير عددا من الدراسات الأكاديمية التي كتبها باحثون جامعيون تتوزع ما بين العلمي والأدبي ومنها : الناصر لدين الله العباسي -مظاهر استعادة قوة الخلافة والنظرية الحتمية لابن خلدون (عبد الله منسي العمري)، المهن في مقامات الحريري (صالح علي الشتيوي) مدخل لدراسة تجربة الشعر الصوفي في الجزائر(عمر بوقريرة)، روايات اميل حبيبي واستلهام التراث القصصي (محمد القضاة)، نمو الجذور اللغوية: نظرات تأصيلية في المادة المعجمية في سبيل معجم تاريخي للعربي (اسماعيل عمايرة).

اضافة الى دراسات أخرى.